8e ANNÉE, No 96 NOUVELLE SÉRIE 1er SEPTEMBRE 1921

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

RÉDACTION & ADMINISTRATION
35 ET 37, RUE MADAME, PARIS-VIe, TÉL. FLEURUS 12-27
LE NUMÉRO : FRANCE : 4 FR. — ÉTRANGER : 4 FR. 50.

NOUVELLE ADRESSE : 3, RUE DE GRENELLE (VIe)

POÈMES DE KABIR

traduits sur la version anglaise de

RABINDRANATH TAGORE

(FRAGMENTS)

Le poète Kabir est une des figures les plus intéressantes du mysticisme hindou.

Né à Bénarès, de parents mahométans, aux environs de 1440, il devint de bonne heure disciple du célèbre ascète hindou Ramananda, qui prêchait dans le nord de l'Inde le réveil religieux, que Ramanuja avait déjà apporté dans le sud au XIIe siècle. Ce réveil était à la fois une réaction contre le fanatisme excessif du culte orthodoxe et une revendication des droits du cœur en face de l'intellectualisme exagéré du monisme védantiste. La prédication de Ramanuja avait la forme d'une dévotion ardente au Dieu Vishnou, représentant la forme personnelle de la divine Nature. Ce fut cette religion mystique de l'amour qui apparaît partout où se rencontre un certain niveau de culture spirituelle et que les croyances et les philosophies sont impuissantes à détruire.

L'histoire de Kabir est environnée de légendes contradictoires auxquelles on ne peut accorder foi. Quelques points seulement paraissent à peu près certains. Il était le fils, ou l'enfant adoptif d'un tisserand de Bénarès, et c'est dans cette ville qu'il passa la plus grande partie de sa vie. Il n'adopta jamais la conduite d'un ascète professionnel ; il ne se retira pas du monde pour mortifier son corps et se livrer à la contemplation. Toutes les légendes s'accordent pour dire qu'il exerça lui-même le métier de tisse-

rand, qu'il était marié, père de famille et que ce fut au sein de la vie domestique qu'il chanta le divin amour.

Tant au point de vue hindou qu'au point de vue musulman, Kabir fut d'ailleurs nettement hérétique. La « simple union » avec la divine Réalité, qu'il célébrait sans cesse comme le devoir et la joie de l'âme, était à ses yeux indépendante de tout rite et de toute austérité.

Aussi fut-il en butte à des persécutions. Comme il était né de parents mahométans, il échappait à l'autorité des brahmanes. Sa vie fut épargnée, mais il fut banni, sans doute vers 1495. Il erra alors à travers les villes du nord de l'Inde, continuant, comme exilé, sa prédication.

En 1518, vieux, malade, les mains trop faibles pour pouvoir jouer encore cette musique qu'il aimait tant, il mourut à Maghar près de Gorakhpur.

Une légende dit qu'après sa mort ses disciples mahométans et hindous se disputèrent la possession de son corps, ceux-ci voulant le brûler et ceux-là l'enterrer. Kabir leur apparut alors et leur dit : « Soulevez le linceul et voyez ce qu'il y a dessous. » L'ayant fait, les disciples trouvèrent en place du corps un amas de fleurs. La moitié fut brûlée par les Mahométans à Maghar, l'autre emportée par les Hindous à Bénarès.

Touchante conclusion à la vie d'un homme qui avait répandu le parfum de ses poèmes sur les plus belles doctrines des deux grandes religions.

(D'après la notice sur Kabir de M. Evelyn Underhill.)

*
* *

La version anglaise des Poèmes de Kabir a été faite par Rabindranath Tagore en collaboration avec M. Evelyn Underhill.

PREMIÈRE SUITE

I

Dis-moi, Frère, comment je puis renoncer à Maya.

Quand je défis le nœud de mes rubans, j'attachai encore mon vêtement autour de moi ;

Quand j'eus ôté mon vêtement, je couvris cependant mon corps de ses plis.

— Ainsi quand j'abandonne mes passions, ma colère demeure.

Et, quand je renonce à la colère, l'envie est encore en moi

Et, quand j'ai vaincu l'envie, mon orgueil et ma vanité sont toujours là

Quand l'esprit est libéré et qu'il a chassé Maya, il reste attaché à la lettre.

Kabir dit : « Ecoute-moi, cher Sadhu, le vrai sentier est difficile à trouver. »

II

La lune brille au dedans de moi ; mais mes yeux aveugles ne peuvent la voir.

Elle est en moi ainsi que le soleil.

Sans qu'on le frappe, le tambour de l'Eternité résonne au dedans de moi ; mais mes oreilles sourdes ne peuvent l'entendre.

Aussi longtemps que l'homme réclamera le Moi et le Mien, ses œuvres seront comme zéro.

Quand tout amour du Moi et du Mien sera mort, alors l'œuvre du Seigneur sera accomplie.

Car le travail n'a pas d'autre but que la connaisance.

Quand la connaissance est atteinte, le travail est laissé de côté.

La fleur s'épanouit pour le fruit; quand le fruit mûrit, la fleur se fane.

Le cerf contient le musc, mais il ne le cherche pas en lui-même : il erre en quête d'herbe.

III

Quand Il se révèle à Lui-même, Brahma découvre l'invisible.

Comme la graine est dans la plante, comme l'ombre est dans l'arbre, comme l'espace est dans le ciel, comme une infinité de formes sont dans l'espace,

Ainsi, d'au delà de l'Infini, l'Infini vient; et l'Infini se prolonge dans le fini :

La créature est dans Brahma et Brahma est dans la créature ; ils sont à jamais distincts et cependant à jamais unis.

Lui-même, Il est l'arbre, la graine et le germe.

Lui-même, Il est la fleur, le fruit et l'ombre.

Il est le soleil, la lumière et tout ce qui s'éclaire.

Il est Brahma, la créature et l'Illusion.

Il est la forme multiple, l'espace infini ;

Il est le souffle, la parole, la pensée.

Il est le limité et l'illimité; et, par delà le limité et l'illimité, Il est l'Etre pur.

Il est l'Esprit immanent dans Brahma et dans la créature.

— L'Ame suprême est vue en dedans de l'âme.

— Le point ultime est vu dans l'Ame suprême.

— Et, dans ce Point, les créations se reflètent encore.

Kabir est béni parce qu'il a cette suprême vision.

IV

Dans le vase terrestre sont des berceaux de verdure et des bocages ; en lui est le Créateur.

Dans ce vase sont les sept Océans et les innombrables étoiles.

Le joaillier et sa pierre de touche sont dedans.

La voix de l'Eternel y retentit et fait jaillir le printemps.

Kabir dit : « Ecoute-moi, mon ami ; mon Seigneur bien-aimé est dans ce vase. »

V

Oh, ce mot mystérieux, comment pourrais-je jamais le prononcer ?

Oh, comment puis-je dire : Il n'est pas comme ceci et Il est comme cela ?

Si je dis qu'Il est en moi, l'Univers a honte de mes paroles ;

Si je dis qu'Il est en dehors de moi, je mens.

Des mondes intérieurs et extérieurs Il fait une indivisible unité ;

Le conscient et l'inconscient sont les tabourets de ses pieds.

Il n'est ni manifesté ni caché ; Il n'est ni révélé ni irrévélé.

Il n'y a pas de mot pour dire ce qu'Il est.

VI

Tu as attiré mon cœur à Toi, ô Fakir ?

J'étais endormi dans ma chambre et Tu m'as éveillé de ta voix saisissante, ô Fakir.

Je me noyais dans les profondeurs de l'Océan de ce monde et tu m'as sauvé, me soutenant de Ton bras, ô Fakir.

Un seul mot de Toi ; non pas deux — et tu as brisé tous mes liens, ô Fakir.

Kabir dit : « Tu as uni Ton cœur à mon cœur, ô Fakir. »

VII

Jadis je jouais jour et nuit avec mes camarades et maintenant j'ai peur.

Si élevé est le palais de mon Seigneur que mon cœur tremble d'y monter : pourtant je ne dois pas être craintive si je veux jouir de Son amour.

Mon cœur doit s'attacher à mon Bien-Aimé ; je dois écarter mon voile et unir tout mon être à Lui.

Mes yeux feront l'office de lampes d'amour.

Kabir dit : « Ecoute, mon amie, Il comprend qui l'aime. Si tu ne languis pas d'amour pour ton Unique Bien-Aimé, il est inutile d'orner ton corps ; il est vain de mettre de l'onguent sur tes paupières. »

VIII

Dis-moi, ô Cygne, ton antique histoire.

De quel pays viens-tu, ô Cygne ? — Vers quel rivage t'envoles-tu ?

Où prendras-tu ton repos, ô Cygne, et que cherches-tu ?

Ce matin même réveille-toi, ô Cygne, lève-toi et suis-moi.

Il est un pays où ni le doute ni la tristesse n'ont d'empire ; où la terreur de la mort n'existe plus.

Là, les bois du printemps sont en fleurs et leur senteur

parfumée qui dit : « Il est Moi », est portée sur la brise.

Là, l'abeille du cœur plonge profondément dans la fleur et ne désire plus d'autre joie.

IX

O Seigneur incréé, qui Te servira ?

Chaque fidèle adore le Dieu qu'il se crée ; chaque jour il en reçoit des faveurs.

Aucuns ne le cherchent Lui, le Parfait, Brahma, l'indivisible Seigneur.

Ils croient en dix Avatars ; mais un Avatar, endurant les conséquences de ses actes, ne peut être l'Esprit infini.

L'Un Suprême doit être autre.

Les Yogi, les Sangasi, les Ascètes se disputent entre eux.

Kabir dit : « O frère, celui qui a vu le rayonnement de son amour, celui-là est sauvé ! »

X

La rivière et ses vagues forment une même surface : quelle est la différence entre la rivière et ses vagues ?

Quand la vague s'élève, c'est de l'eau et, quand la vague retombe, c'est toujours la même eau. Dites-moi où est la différence.

Parce qu'on l'a nommée vague, ne sera-t-elle plus considérée comme de l'eau ?

Au sein du Suprême Brahma les mondes apparaissent comme les grains d'un chapelet ;

Regarde ce rosaire avec les yeux de la Sagesse.

XI

Où règne le Printemps, ce Seigneur des Saisons, une musique mystérieuse se fait entendre.

Là des torrents de lumière coulent en tous sens.

Peu d'hommes peuvent atteindre à ce rivage,

où des millions de Krishnas se tiennent les mains croisées ;

où des millions de Vishnus sont prosternés ;

où des millions de Brahmanes lisent les Védas ;

où des millions de Shiva sont perdus dans la contemplation.

Là des millions d'Indra et d'innombrables demi-dieux ont le ciel pour demeure.

Là des millions de Saraswatis, déesses de la musique, jouent sur la Vina.

Là mon Seigneur se révèle à Lui-même et le parfum du santal et des fleurs flotte dans les profondeurs de l'espace.

XII

Entre les pôles du conscient et de l'inconscient, l'esprit se balance :

A cette balançoire sont suspendus tous les êtres et tous les mondes ; et cette balançoire ne cesse jamais de se balancer.

Des millions d'êtres y sont accrochés : le soleil et la lune, dans leur course, s'y balancent.

Des millions d'âges passent et toujours la balançoire se balance. Tout est balancé : le ciel et la terre et l'air et l'eau, et le Seigneur Lui-même qui se personnifie :

Et la vue de tout ceci a fait de Kabir le serviteur de son Dieu.

XIII

La lumière du soleil, de la lune et des étoiles brille d'un vif éclat : la Mélodie de l'amour monte toujours plus haut et le rythme du pur amour bat la mesure.

Jour et nuit le Chœur musical remplit les cieux ; et Kabir dit : « Mon Unique Bien-Aimé m'éblouit comme l'éclair au ciel. »

Savez-vous comment les instants disent leur adoration ?

Brandissant son cercle de lumières, l'Univers, jour et nuit, chante en adorant.

Là se cachent la bannière et les célestes lambris ;

Là le son des cloches invisibles se fait entendre ;

« Là, dit Kabir, l'adoration ne cesse jamais ; là le Seigneur de l'Univers est assis sur son trône. »

Le monde entier fait son œuvre et commet ses erreurs : mais peu nombreux sont les amoureux qui connaissent le Bien-Aimé.

Comme se mélangent les eaux du Gange et de la Jumna, ainsi se mêlent, dans le cœur du chercheur pieux, les deux courants de l'amour et du sacrifice.

Dans son cœur l'eau Sacrée s'épanche jour et nuit ; et ainsi s'achève le cycle des naissances et des morts.

Voyez quel repos merveilleux est dans l'Esprit Suprême ! Celui-là en jouit qui le cherche.

Tenu par les cordes de l'amour, la balançoire de l'Océan de joie va et vient ; et un son puissant éclate en chansons.

Voyez quel lotus fleurit là sans eau ! et Kabir dit : « L'Abeille de mon cœur boit son nectar. »

Quel merveilleux lotus est celui qui fleurit au cœur du rouet de l'Univers ! Seules quelques âmes pures en connaissent les vrais délices.

La musique résonne partout alentour et le cœur y participe à la joie de la Mer Infinie.

Kabir dit : « Plonge-toi dans cet océan de douceur et laisse s'envoler au loin toutes les erreurs de la vie et de la mort. »

Vois comme, ici, la soif des cinq sens est étanchée ; les trois formes de la misère ne sont plus.

Kabir dit : « C'est le Sport de l'Inaccessible ; regardez en dedans et voyez comme les rayons de lune du Dieu caché brillent en vous ! »

Là bat le rythme de la vie et de la mort.

Là jaillissent les ravissements. Tout l'espace est radiant de lumière.

Là, une musique mystérieuse se fait entendre. C'est la musique de l'amour des trois mondes.

Là brûlent les millions de lampes du soleil et de la lune.

Là le tambour bat et l'amoureux s'amuse sur une escarpolette.

Là les chansons amoureuses résonnent de toutes parts et la lumière pleut en ondées ; et l'adorateur goûte avec ravissement au céleste nectar.

Regardez la vie et la mort : il n'y a plus de séparation entre elles. Telles la main gauche et la main droite sont elles-mêmes et pareilles.

Kabir dit : « L'homme sage restera muet ; car cette vérité ne peut se trouver ni dans les livres ni dans les Védas. »

J'ai pris place dans l'harmonieux équilibre de l'Un.

J'ai bu la coupe de l'ineffable.

J'ai trouvé la clef du mystère.

J'ai atteint la racine de l'Union.

Voyageant sans chemin je suis arrivé au pays sans douleur ; très doucement la grâce du Grand Seigneur est descendue sur moi.

On chante le Dieu infini comme s'il était inaccessible ; mais, moi, dans mes méditations, sans mes yeux, je L'ai vu.

C'est bien le pays sans souffrances et personne ne connaît le chemin qui y mène.

Seul, celui qui est sur ce chemin est allé au delà de la région des douleurs.

Merveilleux est ce pays, dont aucun mérite ne peut être le prix.

C'est le sage qui le voit ; c'est le sage qui le chante.

Ceci est l'ultime parole ; mais comment exprimer sa merveilleuse saveur ? Celui qui l'a une fois savourée, celui-là sait quelle joie elle peut donner.

Kabir dit : « La connaissant, l'ignorant devient sage et le sage devient muet d'adoration silencieuse. »

L'adorateur est totalement enivré.

Sa sagesse et son détachement sont parfaits.

Il boit à la coupe des inspirations et des aspirations de l'amour.

Là tout le ciel s'emplit de sons et la musique se joue sans cordes et sans doigts.

Là le jeu de la joie et de la douleur ne cesse pas.

Kabir dit : « Si tu te plonges dans l'Océan de Vie, tu vivras dans le Pays de la Suprême Félicité. »

Quelle frénésie d'extase il y a dans chaque heure ! L'adorateur exprime et boit l'essence des heures. Il vit de la vie de Brahma.

Je dis la vérité, car j'ai accepté la vérité dans ma vie. Je suis à présent attaché à la vérité ; j'ai balayé loin de moi tous les faux clinquants.

Kabir dit : « Ainsi l'adorateur s'affranchit de toute crainte ; ainsi le quittent toutes pensées erronées sur la vie et sur la mort. »

Là le ciel s'emplit de musique.

Là il pleut du nectar.

Là les cordes de la harpe vibrent et les tambours battent.

Quelle secrète splendeur est là dans ce château du Ciel.

Là il n'est plus question du lever et du coucher du soleil.

Dans l'océan de révélations qu'est la lumière de l'amour, le jour et la nuit ne font qu'un.

Joie à jamais ; ni douleurs, ni luttes.

Là j'ai bu, remplie jusqu'au bord, la coupe de la joie, de la joie parfaite.

Là, il n'y a pas de place pour l'erreur.

Kabir dit : « Là, j'ai été témoin des jeux de l'Unique Félicité. »

J'ai connu en moi-même le jeu de l'Univers ; j'ai échappé à l'erreur de ce monde.

Le dedans et le dehors sont devenus pour moi un seul Ciel. L'infini et le fini se sont unis. Je suis ivre de la vue du Tout.

Ta lumière emplit l'Univers ; elle est la lampe d'amour qui brûle sur le plateau du savoir.

Kabir dit : « Là, aucune erreur ne peut entrer et le conflit de la vie avec la mort n'existe plus. »

DEUXIÈME SUITE

I

Vide la coupe ! Enivre-toi ! Bois le divin nectar de Son Nom !

Kabir dit : « Ecoute-moi, cher Sadhu ! Du sommet de la tête à la plante des pieds, l'homme est empoisonné par l'intelligence. »

II

O homme, si tu ne connais pas ton propre Seigneur, de quoi es-tu si fier ?

Renonce à toute habileté. Jamais de simples mots ne t'uniront à Lui.

Ne te laisse pas tromper par le témoignage des Ecritures.

L'amour est bien différent de la lettre et celui qui en toute sincérité l'a cherché l'a trouvé.

III

La douceur de voguer sur l'océan de l'immortelle vie m'a délivré de toutes vaines questions.

Comme l'arbre est dans la graine, ainsi tous les maux sont dans les vaines demandes.

IV

Quand enfin tu as trouvé l'océan du bonheur, ne t'en va pas assoiffé.

Réveille-toi, fou que tu es ! la mort te guette. Ici est l'eau pure devant toi. Bois-la à perdre haleine.

Ne poursuis pas le mirage, mais aies soif de nectar.

Dhruva, Prahlad et Shukadeva en ont bu ; Raida en a goûté.

Les Saints sont ivres d'amour, c'est d'amour qu'ils ont soif.

Kabir dit : « Ecoute, mon frère ! le repaire de la crainte est brisé ;

Pas un instant tu n'as regardé le monde face à face.

Avec la fausseté tu tisses ton esclavage ; tes paroles sont pleines de tromperie.

Avec le fardeau de désirs dont ta tête est chargée, comment pourrais-tu être léger ? »

Kabir dit encore : « Garde en toi la vérité, l'esprit de sacrifice et l'amour. »

V

Qui a appris à la veuve à laisser consumer son corps sur le bûcher de son époux défunt ?

Mais qui a appris à l'amour à trouver sa joie dans le sacrifice ?

VI

Pourquoi, mon cœur, es-tu si impatient ?

Celui qui veille sur les oiseaux, sur les bêtes et sur les insectes,

Celui qui a pris soin de toi quand tu étais encore dans le sein de ta mère

Ne te préservera-t-il plus à présent que tu en es sorti ?

O mon cœur, comment peux-tu te détourner du sourire de ton Dieu et errer si loin de Lui ?

Tu as abandonné ton Bien Aimé pour penser à d'autres. Voilà pourquoi ton œuvre est vaine.

VII

Comme il m'est difficile de rencontrer mon Seigneur !

L'oiselle de pluie, altérée, appelle la pluie à grands cris. Elle mourra d'attente plutôt que de boire une autre eau ;

Attirée par les sons de la musique, la biche s'approche : elle risque sa vie en les écoutant et pourtant la crainte ne la fait pas reculer.

La veuve reste assise auprès du corps de son époux ; le feu ne lui fait pas peur.

N'aie aucune crainte pour ton misérable corps.

VIII

O frère ! quand je m'égarais, le vrai Maître me montra la route.

Alors je laissai les rites et les cérémonies ; je ne me plongeai plus dans les eaux sacrées.

Je compris que moi seul j'étais fou ; que tout le monde autour de moi était sain d'esprit et que je scandalisais les gens sages.

Depuis ce jour, je ne me roule plus dans la poussière en signe d'obéissance ;

Je ne sonne plus la cloche du temple ;

Je ne place plus l'idole sur son trône ;

Je ne mets plus de fleurs devant les images en signe d'adoration.

Ce ne sont pas les austérités et les mortifications de la chair qui plaisent au Seigneur.

Ce n'est pas en quittant tes vêtements et en tuant tes sens que tu Lui es agréable.

L'homme qui est bon, loyal, qui demeure calme au milieu de l'agitation du Monde, qui estime autant que soi-même toutes les créatures de la Terre,

Cet homme-là atteint l'Etre Immortel et le vrai Dieu est avec lui.

Kabir dit : « Celui dont les paroles sont pures et qui n'a ni orgueil ni envie connaît Son Vrai Nom. »

IX

L'ascète teint ses vêtements au lieu de teindre son âme des couleurs de l'amour.

Il reste assis dans le temple, abandonnant Brahma pour adorer une pierre.

Il se perce les oreilles ; il porte une longue barbe et des guenilles sordides ; il ressemble à un bouc.

Il marche dans le désert, tuant en lui le désir et il devient semblable à l'eunuque.

Il se tond la tête et teint ses vêtements ; il lit la Gita et devient un grand bavard.

Kabir dit : « Toi qui agis comme lui, tu vas aux portes de la mort, pieds et mains liés. »

X

Je ne sais quel est mon Dieu.

Le Mullah crie vers Lui : pourquoi ? Le Seigneur est-il sourd ? Il entend bien résonner les fines articulations d'un insecte qui marche.

Egrène ton chapelet ; peins sur ton front le chiffre de ton Dieu ; porte de longues guenilles tachées et voyantes ; si une arme de mort est dans ton cœur, comment posséderas-tu Dieu ?

XI

J'entends la mélodie de Sa flûte et je ne suis plus maître de moi.

La fleur s'épanouit sans que le printemps soit venu, et déjà l'abeille a reçu son message odorant.

Le tonnerre gronde, les éclairs brillent ; des vagues s'élèvent dans mon cœur.

La pluie tombe et mon âme languit après mon Seigneur.

Là où le rythme du monde tour à tour prend naissance et meurt, c'est là que mon cœur a atteint.

Là les bannières cachées flottent au vent.

Kabir dit : « Mon cœur se meurt de vivre. »

XII

Si Dieu est dans la mosquée, alors à qui ce monde appartient-il ?

Pélerin, si Rama est dans l'image que tu adores, alors que se passe-t-il là où il n'y a pas d'images ?

Hari est à l'orient ; Allah est à l'occident. Regarde dans ton cœur, tu y trouveras à la fois Karim et Rama.

Tous les hommes et toutes les femmes du monde sont Ses formes vivantes.

Kabir est l'enfant d'Allah et de Rama. Lui est mon Maître ; Lui est mon directeur spirituel.

XIII

Celui qui est modeste et content de son sort ; celui qui est juste, celui dont l'esprit est rempli de résignation et de paix ;

Celui qui L'a vu et qui L'a touché, celui-là est libéré de la crainte et de l'angoisse.

Pour lui la pensée de Dieu est comme une pâte de santal répandue sur son corps.

Pour lui il n'y a aucune autre joie que cette pensée.

Une harmonie accompagne son travail et son repos ; un rayonnement d'amour émane de lui.

Kabir dit : « Touche les pieds de Celui qui est un, indivisible, immuable, paisible, qui remplit de joie à pleins bords les vases terrestres et dont la forme est amour. »

(*Traduit sur la version anglaise par* Mme H. MIRABAUD-THORENS)

INGRES VU PAR UN PEINTRE

Ingres est la plus grande mystification du moment.
(*Revue critique du Salon de 1824.*)

On assure que M. Millerand, visitant l'exposition Ingres, pria un « ingrisant » célèbre de lui démontrer le rapport que l'on dit exister entre la peinture cubiste et celle du Maître de Montauban. Le critique ainsi sollicité se récusa, pour le plus grand désappointement du chef de l'Etat. Je ne pousserai pas l'impertinence jusqu'à me substituer à ce cicerone pris au dépourvu, mais je ne crois pas faire preuve d'une trop grande vanité en pensant que les réflexions d'un technicien peuvent éclairer une partie du débat. Ces réflexions, je les amorçai l'hiver dernier, dans une conférence que je fis en Hollande. Ayant à expliquer la genèse de l'esprit nouveau, c'est tout naturellement que je remontai jusqu'à Ingres, dont l'œuvre, pour qui veut bien ouvrir les yeux, est la plus passionnée et la plus ingénieuse des innovations picturales du siècle dernier.

C'est devenu une coutume d'évoquer Raphaël à propos d'Ingres. La comparaison pour qui ne jette qu'un regard distrait sur l'œuvre de ces peintres, paraît s'imposer ; elle est facilitée par les propos du Maître de Montauban qui ne perdait aucune occasion de se réclamer du grand Italien. La ressemblance entre les deux œuvres paraît flagrante à l'analyse superficielle, mais elle ne résiste pas à un examen approfondi. Raphaël et Ingres, unis dans le même idéal

plastique, se séparent par l'attitude qu'ils adoptèrent en face de la nature. Raphaël marque l'apogée du mouvement académique ; il porte à une hauteur qui ne sera jamais dépassée l'*a-priorisme* de la grande peinture *d'histoire*. Son descendant direct serait plutôt David. Ingres, à l'inverse de ces peintres, inaugure véritablement, malgré les velléités de quelques devanciers, la peinture d'intimité : il aborde la nature sans idées préconçues, avec une naïveté sans précédent, bien plus innocente que celle de Chardin. On peut affirmer, si la formule ne paraît pas trop prétentieuse, qu'il est le héros de l'*a-posteriorisme*. Je n'ai pas à revenir sur les différences profondes que j'ai mises en lumière ici même [1], entre l'art italien et l'art français. Il me suffira de noter que l'avènement d'Ingres marque celui de la *sensibilité moderne*. Si l'on veut comprendre le sens et la portée de ce mot, il est nécessaire de s'identifier passionnément avec le peintre de l'*Odalisque* et de minutieusement analyser le processus de son œuvre.

*
* *

Pour saisir la différence radicale qui existe entre l'attitude d'Ingres et celle de ses devanciers, il faut se rappeler le bruit que suscita à son apparition sa fameuse *Grande Odalisque*. Ce nu, qui nous paraît aujourd'hui si classique, où tout nous semble merveilleusement naturel, possède, aux yeux des censeurs professionnels, entre autres tares, deux vertèbres de trop, et un sein déraisonnablement placé sous le bras ! Voici profanée l'anatomie, cette science sacrée, cette clef de voûte du temple de l'Académisme décadent. Ingres est accusé de rechercher « l'extraordinaire à tout prix » ; il devient un gothique, un archaïsant, un littérateur [2].

1. *Première visite au Louvre,* dans la *Nouvelle Revue Française* du 1er septembre 1919 ; le *Cubisme au Grand Palais,* 1er mars 1930 ; *le quatrième centenaire de Raphaël,* 1er juin 1920.

2. Est-il nécessaire de faire remarquer que ce sont les titres mêmes dont on prétend accabler les novateurs d'aujourd'hui ?

Pour quelles raisons ce peintre si versé dans les sciences de l'Ecole manifeste-t-il un mépris si total de l'anatomie ? Est-ce désir de se singulariser, insincérité calculée, manœuvre pour attirer l'attention, comme on l'insinue ? — C'est au contraire par sincérité profonde et par amour violent de la nature qu'il nous donne de celle-ci une représentation si nouvelle et si décevante.

Elève de David, et, comme tel entraîné dès son jeune âge à l'étude compliquée de la musculature, Ingres possédait son anatomie à fond, aussi bien qu'un chirurgien... *lorsqu'il était à l'abri du modèle.* Mais lorsqu'il était « devant la nature », il ne pouvait plus conserver cette froideur toute scientifique qui n'est une vertu que chez l'opérateur qui taille dans la chair vive.

M. Roger Allard a fait apparaître, avec juste raison, tout ce que son art comporte de sensualité [1], mais cette sensualité, qui eût pu en effet le pousser vers un réalisme de mauvais aloi, devient admirable chez Ingres, tellement elle se confond avec la soif de peindre. Alors que David, soucieux d'assigner aux muscles leur place précise, conserve tout son sang-froid devant le modèle, et appelle à lui tous ses souvenirs, Ingres, empli d'un trouble sacré, va perdre la tête. Cette chair aux renflements si aimables, aux ondulations si voluptueuses, il ne peut plus la disséquer du bout du crayon comme avec l'extrémité d'un scalpel ; c'est elle, au contraire, qui va entrer en lui, victorieusement, et transformer sa conception *scientifique* du corps humain en une conception purement *sensible.* Dès lors peu lui importera le nombre exact des vertèbres. Il n'y a plus de vérité anatomique, si cette vérité est en opposition avec la sensation que lui donne le corps qu'il a devant les yeux. Cette courbe adorable du dos, si déliée, si souple, si longue, il l'allongera encore, malgré lui, pour

1. Cela n'empêche pas M. Florent Fels de le traiter de « pisse-froid », tant la critique offre de plaisante diversité !

mieux rendre apparent à autrui le trouble qu'elle lui inspire. Il déformera ; *il entrera en contradiction avec ce que son esprit sait* pour exprimer ce que *son cœur vient d'apprendre.*

Voici donc le stade premier de son effort : sous le seul contrôle de sa sensibilité, il note fiévreusement ses *impressions*, tout comme, plus tard, feront Monet et ses amis. Mais, à l'encontre de ceux-ci, ce sont des impressions plastiques, et non uniquement colorées, qu'il enclôt en des lignes riches de virtualités. Cette notation rapide, presque rageuse à force de concentration, cette divination spontanée des vertus les plus secrètes, les plus particulières des objets, sera dorénavant ce qui tiendra lieu d'*inspiration* aux peintres qui lui succèderont. Ingres m'apparaît ainsi, littéralement, comme le premier *impressionniste plastique*, le premier qui ait tout demandé, et *d'abord*, à l'analyse — j'entends à l'analyse de ses sensations. Il est jusqu'ici, avec Cézanne, le grand peintre de l'introspection. Je viens de citer, à titre d'exemple, l'*Odalisque*, œuvre de jeunesse ; pour montrer que son souci de « construction » demeure immanent, d'un bout à l'autre de sa carrière, à son analyse sensible, je dois citer également le portrait de *M*me *Ingres* (*née Ramel*), peint sur ses vieux jours, portrait où la déformation impressionniste de l'épaule et de la main demeure apparente aux yeux les plus paresseux. Ingres est tellement dépendant de l'extérieur que jamais un de ses tableaux ne jaillit tout conçu de son cerveau, comme il arrive souvent aux « peintres d'histoire ». Mais au contraire sa composition s'altèrera jusqu'à en être méconnaissable, au fur et à mesure de la naissance de ses dessins préparatoires, qui suscitent en sa conscience, par les éléments nouveaux qu'ils lui proposent, de nouvelles combinaisons. On compte 250 dessins et une dizaine de compositions différentes pour *Le Martyre de Saint Symphorien* et plus de 400 études pour l'*Age d'Or !* M. Mabilleau, auteur d'un ouvrage sur les dessins d'Ingres au Musée de Montauban, constatant ces tâtonnements,

s'exclame sur son « manque d'imagination ». C'est cette incapacité à rien inventer sans la présence du modèle qui fait la véritable force du grand Montalbanais. Ses toiles mythologiques mêmes ne sont qu'un étalage de figures puisées à même la réalité, et puisées non froidement, raisonnablement, mais sous l'empire d'une émotion de visionnaire. C'est parce que sa sensation est pure, d'origine strictement *optique* et absolument débarrassée de la surveillance de l'esprit critique, que ses déformations sont aussi saturées de réalité profonde. A l'encontre de M. Mabilleau, je me réjouis de ce qu'Ingres, de même que Cézanne, ne puisse tracer une ligne ni donner un coup de pinceau sans être « sur le motif ». Ils ne croient tous deux qu'à ce qu'ils voient, ou plutôt à ce qu'ils croient voir et leur imagination ne peut jouer que sur ce que je demande la permission d'appeler les « données immédiates » de leur sensibilité.

*
* *

Ingres vient de sacrifier à sa pure émotion de plasticien. Le modèle disparu, en tête à tête avec lui-même, il se rend compte des fautes de dessin que son transport de tout à l'heure lui a fait commettre. Sa fièvre qui vient à peine de l'abandonner, lui a fait voir les objets autrement qu'ils ne sont, et commettre ainsi des mensonges. Doit-il corriger ces erreurs ? S'il exprime à nouveau ce qu'il sait des choses, ne va-t-il pas mentir à son sentiment ? Dilemne douloureux, inconnu des primitifs et des renaissants, mais singulièrement fréquent chez certains artistes modernes. Cette nature qu'on voudrait tant respecter, voici qu'on lui fait violence à force de ferveur ! Il arrive un moment, passionnant entre tous, où comparant le nouveau visage qu'ont revêtu les objets magnifiés par l'impression que nous avons d'eux, avec la figure que la perception réfléchie leur assigne, on demeure saisi, anxieux, ne sachant qui l'on doit croire, de son cœur ou de sa raison. D'un côté, voici l'image

froide, narrative, que trace notre main assurée, lorsque notre émotion est dissipée ; de l'autre voici l'image surprenante, métaphorique, que la même main, inspirée, fait sortir de l'inconnu, et qui est le chiffre de notre sensation fugitive... Ce trouble naïf qui fait dérailler la main, et tracer des objets une figure différente de leur textualité, n'est-ce pas le plus bel hommage qu'un artiste puisse rendre à ce qu'il étudie ? N'est-ce pas encore « la nature », cette forme que l'homme invente à son contact ? Et cette invention, n'est-elle pas l'unique *vérité*, en somme ?

Si l'on accorde de telles libertés à l'artiste, que lui restera-t-il à faire, pour retrouver la tradition, c'est-à-dire pour hausser au style impersonnel ses trouvailles intimes ? Il lui faudra redevenir intelligent après n'avoir été que sensible ; redevenir une volonté organisatrice après n'avoir été qu'un instrument enregistreur ; cultiver à froid les embryons plastiques que son émotion lui a fait découvrir. Et encore : ayant déterminé le rythme natif des lignes, les organiser selon un plan logique, les laisser s'épanouir en un bouquet abstrait, en un mot substituer, volontairement, cette fois, les signes plastiques de son émotion aux signes littéralement représentatifs de l'analyse discriminative.

C'est en pratiquant une spéculation intellectuelle de cet ordre qu'Ingres trouva, entre cent autres, la forme essentielle du corps de *Thétis*. Qu'on en veuille bien regarder un seul détail : ce bras qui d'un geste adorable effleure la barbe du Dieu. Ce n'est pas un bras tel qu'il est en réalité, avec ses plis, ses angles, et le fouillis de ses veines et de ses muscles, c'est une forme inventée, une chose chaude et sinueuse, faite pour caresser et envelopper sensuellement. Je souhaite qu'à la lumière de cet exemple, le terme d'*architectures mentales*, dont je me suis servi à propos de Cézanne (et qui fut si mal interprété par une certaine critique) revête le sens précis que j'ai voulu lui donner, et que la suite de cet essai aidera peut-être à mieux déterminer encore.

Si Ingres n'avait fait que déployer pour ainsi dire comme

un éventail les signes plastiques de son émotion de peintre, il n'aurait fait que porter à leur limite ses spéculations introspectives, il n'eût été (et déjà cela serait suffisamment important) qu'un décorateur nouveau trouvant en soi-même des motifs ornementaux comme au fond du creuset le chimiste découvre de nouvelles substances. Mais il n'eût pas été plus grand que les peintres de l'école de Fontainebleau, par exemple. Une prodigieuse et plus précieuse auréole l'entoure.

Qu'est-ce qui donne aux œuvres d'Ingres cette force magnétique qui nous attache à elles, nous envoûte et nous poursuit ? Qu'est-ce qui les doue de cette force fertilisante ? C'est le récit qu'elles nous font du drame ineffable qui se joue en cette conscience. Nous avons vu le peintre déformer le modèle sous l'empire de son émotion, puis spéculer sur ses découvertes, faire fleurir les lignes ainsi obtenues, les délivrer de l'emprise de la matière, en amplifier l'essor, les faire rebondir librement les unes sur les autres. Le plaisir que goûte l'imagination à ce jeu est violent, et il est difficile de résister au désir de cultiver cet univers inconnu. Cette liberté, cette facilité, cette complaisance dans l'arabesque sont les caractéristiques des arts de décadence. Botticelli, par exemple, s'y livre avec délices et laisse couler les lignes onduleuses et distinguées de ses personnages sans se préoccuper de les douer d'une humanité définie. Vénus, Nymphes et Madones obéissent indistinctement à son amusement de décorateur habile. Mais Ingres est trop fortement attaché au sol, trop amoureux du réel, trop esclave des objets pour obéir à ce caprice avec tant d'abandon. Voici, à ce stade second, son tableau tout établi : les lignes s'enlacent les unes aux autres, voluptueusement. Mais elles ne contiennent plus rien de la matière chaude et vivante qui les remplissait. Elles vivent par elles-mêmes ; un effort de plus et elles vont se vider tout à fait, cesser d'être représentatives pour n'être plus que le véhicule de « l'effusion pure ». A ce moment pathétique, Ingres, déchiré de mille

beaux remords, éprouve le besoin de retourner, lucide, cette fois, aux sources d'où son émotion est jaillie. Il tient en main, tel un prêtre nouveau, les signes mystérieux d'une religion inconnue. Va-t-il jongler avec ces symboles hermétiques, pour triompher sans contrôle ? Non, il va succomber à cette tendre défaillance provoquée dans son cœur par la sollicitation des choses charnelles : avec un tact admirable, ce sensuel, puisant dans la matière animée, en nourrira derechef ces lignes géométriques sur le point de se dessécher. *La Naissance des Muses* donne une idée de ce qu'eût pu devenir son œuvre, abandonnée à cet état de simple transposition. Les formes y sont admirablement spiritualisées, mais il leur manque une certaine ardeur, dont elles se fussent enrichies à être replongées dans l'élément vivant d'où elles sont issues. C'est cette trempe vivifiante qui leur manque, qu'Ingres donne presque toujours à ses œuvres. Il ne restreint pas l'élan de ses lignes ; il n'en jugule pas l'essor, mais il ajoute à leur articulation une chaude onctuosité, il augmente les formes d'un gonflement de sève, il les recouvre comme d'une enveloppe melliflue. Il trouve enfin le point d'équilibre admirable où la ligne métaphorique et la ligne spécifique concluent un pacte indéfectible, où le sentiment naïf et la pure discrimination confondent leurs résultats. Merveilleux accord, entente sublime entre des éléments ennemis. La lutte intérieure dont Ingres vient d'être l'acteur et le témoin s'apaise, mais inonde la toile de ses ondes musicales.

*
* *

On ne saurait citer trop d'exemples pour éclairer un sujet aussi complexe que celui du dualisme d'Ingres. Il est nécessaire de parler un peu *technique*, et de procéder à des comparaisons.

Dans un tableau byzantin, où tout est construction géométrique, les cercles, les triangles, les parallélogrammes se

distinguent au premier coup d'œil. Ils nous offrent, par leurs combinaisons, une beauté essentielle, *désincarnée*. La ligne ne rencontre, dans son ascension ou sa volute, aucun obstacle ; elle s'épanouit sans contrainte. Lorsqu'on compare, au Louvre, la *Vierge entourée d'anges*, de Cimabue, à la *grande Odalisque*, on constate que, dans ce dernier tableau, c'est le même système de cercles et de droites qui suscite le style monumental de l'œuvre, mais que cette organisation, cette construction architecturale se cache subtilement derrière le voile palpitant des détails physionomiques. Il n'est pas une forme, dans cette figure, qui ne soit inventée ; elle est invraisemblable d'un bout à l'autre. (Je ne manque pas, dans mon académie, de donner cette position et celle de Thétis à chaque modèle, à titre d'expérience, et pour la plus grande édification des élèves incrédules.) Pas une ligne ne coïncide avec la forme naturelle, qui apparaît à la comparaison toute empâtée. Rien qu'à analyser le visage de l'*Odalisque*, j'éprouve un plaisir sans limites, à constater le mélange de violence et de déférence dont il est le produit. Je ne sais ce qui est le plus émouvant, de l'arbitraire des formes, ou des précautions que le peintre a prises pour les poser sur la toile. Ce cou est une verticale, ce turban un cercle, ces bandeaux de cheveux une sinusoïde. Pour éviter la symétrie, le muscle trapèze s'arrondit vers la gauche et devient, de l'autre côté, une droite. L'empâtement qui relie le menton au cou a disparu ; il n'y a plus qu'une ligne horizontale faisant un angle droit avec le cou, parallèle à la nuque. Mais le plus étonnant, dans ce visage, c'est le faux parallélisme du profil avec la verticale. Pour mieux me rendre compte du travail du peintre, j'inventorie vingt visages féminins, placés dans la même position. J'en conclus qu'il est impossible, en copiant froidement la réalité, d'amener un profil normal à cette espèce de nivellement. Le nez tracera forcément un angle superfétatoire (car l'essentiel, pour Ingres, est d'obtenir, dans cette partie du

tableau, l'illusion d'un parallélisme avec les deux lignes du cou). Avec quels soins délicats le peintre met en lumière cette partie du visage, et établit un compromis entre la ligne réelle et la ligne constructive ! Elles s'interpénètrent si bien que le spectateur sentimental et le technicien y trouvent tous deux leur compte. L'intelligence de l'agencement des lignes est toujours prodigieusement émouvante dans Ingres, mais que dire des égards infinis avec lesquels il les manie et les installe. Quels mots trouver, pour célébrer cet art de délicat camouflage, cette décence dans l'aveu de ses calculs ? Sauf pour quelques ennemis de Ingres, singulièrement perspicaces — comme ce charmant M. Dimier qui me disait finement : « Voyez le bras du duc d'Orléans : c'est déjà le bras de fauteuil cubiste ! » — les créatures de Ingres, ses créations devrais-je dire, s'offrent sous des dehors irréprochables. Certains « modernes » auxquels il faut parler *gros* pour être compris, vont jusqu'à les trouver « pompier ». On qualifie plus généralement son dessin d'« impeccable ». M. Roger Allard parle de « contour exact », confondant, me semble-t-il, ici, *précision* et *exactitude*. Le même critique déplore que « le lyrisme et le drame aient déserté la peinture ». Mais je le demande à tous ceux qui aiment la peinture pour elle-même : Y a-t-il quelque part lyrisme comparable à celui qui naît de ce compromis subtil, chez Ingres, entre la sincérité et le subterfuge ? Recréant, par un effort d'imagination, les formes naturelles que le premier cubiste-impressionniste eut devant les yeux, je mesure la distance parcourue par cette agile sensibilité. Mon intelligence se réjouit de ses procédés artificieux ; mon cœur nage dans une joie sans bornes en reconnaissant, à travers ces merveilleuses architectures, le visage de la Nature immortelle.

* * *

C'est parce que partagée en deux morceaux opposés, et décelant à l'analyse à la fois une agitation et un apaise-

ment (comme du bouillonnement de la source et du calme de l'estuaire) que les œuvres d'Ingres, ses portraits surtout, nous font parcourir les plus grandes étendues de la sensibilité humaine et nous proposent des modèles que nous ne saurions trop étudier.

J'avoue que je ne puis, en aucune façon, me sentir d'accord avec M. Roger Allard quand il voit en Delacroix le maître le plus apte à orienter aujourd'hui les jeunes peintres vers le salut. Comment Delacroix, dont je reparlerai à propos du Louvre, pourrait-il nous enseigner la règle, sans laquelle il n'est pas de licence possible, puisqu'il est la licence tout court, la liberté sans frein, l'explosion ? Loin d'évoquer cette accalmie magnifique que réalise l'œuvre d'Ingres, son œuvre est l'orage même, avec tous ses effets brutaux et toutes ses synthèses rapides. Elle est l'exception : on l'admet, on l'admire quelquefois, mais on ne l'érige pas en principe. Ses procédés sont les plus périmés qui soient ; la preuve en est que, malgré son génie indéniable, il demeure toujours inférieur aux maîtres dont il a emprunté les modes d'expression : Tintoret, Véronèse, Rubens. Ceux-ci, Titans d'une autre race, exprimaient les objets de mémoire : il faut une puissance presque divine pour atteindre au lyrisme en travaillant uniquement *par la connaissance*. Ingres, tout comme Delacroix, eût échoué dans cette entreprise. Ses dessins exécutés sans modèle montrent la pauvreté de son « imagination » ; son génie, comportant toutes les tares dont nous sommes héréditairement atteints, est d'avoir adopté un système de travail en accord avec son tempérament, et c'est une raison de plus pour que sa leçon nous paraisse exemplaire. A l'encontre de Delacroix, s'il choisit Raphaël comme maître, c'est, plutôt qu'un modèle, un excitant qu'il recherche. Ses procédés de travail, nous l'avons vu, sont absolument différents de ceux du peintre de la Fornarina, et, s'il évoque, par la pureté toute géométrique des contours, le grand Italien, c'est pour mieux nous faire

goûter les différences profondes qui existent entre ces deux inspirations opposées. Ainsi, s'il ne nous propose pas une œuvre plus noble et plus belle que celle de Raphaël, il nous en offre une plus touchante parce que plus proche de notre sensibilité. Ce n'est pas à propos d'Ingres, mais bien de Delacroix qu'il faut parler d'académisme. Delacroix est le dernier grand académique illustrant des *concepts* plutôt qu'obéissant à des *sensations*. Une fois pour toutes, précisons cette différence profonde, absolue, irréductible qui existe entre les deux modes de travail adoptés par les deux grands rivaux. Delacroix, séduit avant toutes choses par la tragédie humaine, représente une anecdote, « historique ou de mœurs », le plus littéralement possible, avec le maximum de *couleur locale*. A côté des Renaissants, traitant quelquefois de sujets analogues, il paraît d'un naturalisme étroit. Trop dévoué au drame *humain*, il n'a pas le temps ni la force de le transposer dans le domaine de l'absolu. Lui aussi a recours à des procédés *parallèles* au sujet choisi, et son œuvre demeure emprisonnée dans la gangue des formes pour ainsi dire « journalières ». Ainsi que l'enseigne l'Ecole, il dessine le visage, le pied, la main *types*; il se conforme à un *canon* établi une fois pour toutes. Regardez les Croisés : c'est le même dessin de visage anonyme au nez court dans le prolongement du front, c'est le même type conventionnel que l'on trouve dans la plupart de ses tableaux. Pressé d'en arriver à l'action, il ne va pas « s'amuser » à en différencier les acteurs : ce qui l'intéresse, c'est le tumulte, l'entrecroisement des lignes, la véhémence du désordre illustratif : à l'instar de ses visages, les membres de ses personnages se trouveront dans des positions prévues, et ne cesseront d'être conformes aux règles de la perspective habituelle et aux lois de l'anatomie. N'est-ce pas là la caractéristique de l'Académisme ?

Regardons travailler Ingres à nouveau : il aborde la nature sans idées préconçues, en état de virginité intellectuelle, en parfaite posture de réceptivité : il est prêt à

subir et à enregistrer le moindre choc venu du dehors. Dès lors ce n'est pas la ressemblance qu'ont les objets entre eux qui le frappera, mais leurs différences les plus subtiles. Il sera sensible d'abord à ce qu'un visage, une main, une étoffe offrent de particulier, d'inédit, d'individuel. Si l'on compare entre eux ses portraits, on découvre presque dans le moindre accessoire ce goût de la différenciation, cet amour de l'humain, dans ce qu'il offre de plus intimement révélateur de l'âme, cette recherche des éléments les plus spécifiques, les plus rares, les plus exceptionnels. La confiance en soi-même d'un bourgeois cossu, ou le souci à peine perceptible d'une gracieuse mondaine qui sent déjà fuir sa beauté, sont pour lui des drames aussi importants que les *Massacres de Scio* ou les revers de *la Grèce expirante*. Tous ses portraits sont des évocations attendrissantes d'une humanité percée par le regard le plus attentif, et peintes par la main la plus soigneuse qui aient existé depuis Foucquet. Il fallut cet effort de spéculation plastique dont j'ai parlé, opérant sur les découvertes de la sensibilité, pour qu'ennoblie par la floraison des lignes génératrices, l'œuvre du portraitiste échappât à l'anecdote et se haussât à l'Universel.

Je voulais longuement parler des portraits d'Ingres, auxquels M. Allard me semble avoir trop peu pensé. Mais aussi bien tout ce dont il a été question dans cette étude peut leur être appliqué. Ingres est une personnalité trop puissamment organisée (trop fortement imprégnée, aussi, de l'influence Davidienne) pour apparaître inégal selon les sujets par lui choisis. Il me faut cependant signaler ce fait inouï : il est peut-être le seul portraitiste dont les modèles ne se soient jamais plaints. Et cela seul suffirait à préciser sa valeur : cet inventeur de formes est en même temps le créateur des plus aimables ressemblances ! Il n'est pas jusqu'à ces minuscules natures mortes, placées dans un coin de la toile — comme ce buste et ces livres (portrait de *Bartolini*), ces gants et ce rouleau de papier jetés sur le

coin d'un canapé (portrait de *M. de Pastoret*) et cet exquis mélange de rubans et des franges d'un fauteuil (*Mme Moitenier*, 1851) qui n'accentuent la ressemblance du modèle par celle de l'atmosphère dans laquelle il baigne.

A titre d'exemples faciles à méditer, je cite les dessins pour le portrait de *Mme d'Haussonville* ou de *Mme de Broglie* (je pourrais les citer tous), qui, comparés aux peintures, mieux que tous les discours, démontrent l'amplification qu'Ingres sut faire subir à ses notes directes. Chaque dessin, vu séparément, paraît définitif, et comme n'admettant pas de surenchère, mais il semble maigre dès qu'on le compare au portrait terminé. Dans celui-ci, les rapports des formes vivantes avec celles du fond jouent si justement qu'elles en sont augmentées et ennoblies. Les dimensions de chaque objet sont si rigoureusement établies, colorées avec tant de mesure, en fonction de l'économie générale, qu'il est impossible de déplacer d'un demi-centimètre chaque détail. Nous tous qui cherchons les secrets de la construction harmonieuse, qui pourrions-nous interroger, sinon encore l'infaillible magicien qui, ayant amené sagement chaque objet à sa place fatale, trouve encore le moyen, l'ayant ainsi emprisonné, de lui conserver son sourire ?

Je quitte à regret Ingres portraitiste ; ce ne sera cependant pas sans avoir souligné la nécessité, qu'il nous fait admettre, du trompe-l'œil. Cézanne lui-même, peintre bien plus allusif, le déclarait indispensable. Qui ne comprendrait que la nudité des surfaces mortes, mur, meuble, livre, etc., peut paraître plus calme encore, opposée à la vivacité d'une robe ou d'une draperie ornementée avec précision ? M. Allard dénonce comme un danger le « sens » qu'avait Ingres « du détail poussé jusqu'au sadisme ». Que pensera-t-il alors de l' « exactitude scrupuleuse » des primitifs ? M. Allard se laisse entraîner un peu trop loin par son antipathie pour les procédés cubistes. Qu'il veuille empêcher M. Braque de tomber par « l'abus du trompe-

l'œil » dans le « bas-réalisme » qu'on voudrait ainsi « proposer comme le dernier effort de l'art », je le comprends fort bien, mais est-il bien sûr que, si, au lieu d'interroger, comme ils le font, dévotieusement Ingres et Corot, les peintres cubistes se mettaient à l'école de Delacroix, ils ne courraient pas la plus stérile aventure ?

*
* *

En plus de la leçon morale qui se dégage de son attitude, les moyens qu'emploie Ingres nous apparaissent les plus propres à réintégrer la peinture dans ses limites normales. Comment saisir la forme, en évaluer les propriétés plastiques, si ce n'est en l'emprisonnant en des linéaments géométriques ? Débarrassant la peinture de ses ornements fragiles, de ses hors-d'œuvre périssables, Ingres reporte notre esprit angoissé vers les chefs-d'œuvre savants et naïfs de l'Egypte et de la Grèce. Certaines de ses toiles, comme la *grande Odalisque*, le *nu* de dos de la collection Bonnat, *Jupiter et Thétis,* évoquent les procédés les plus fameux de l'art antique. Les danseuses des bas-reliefs égyptiens, grâce à quelques lignes profondément méditées, et totalement *inventées,* résument sans sécheresse ni pédanterie toutes les souplesses et tous les mystères du corps féminin. Les contours les plus divers s'y mélangent avec un tact indépassable et nous renseignent sur l'essentiel de la structure humaine. Le profil d'un visage donne de celui-ci la définition la plus typique : la figure s'appliquera donc de côté contre le mur. Mais un œil dessiné tel que le propose le visage ainsi placé est insuffisamment expressif. L'artiste égyptien va avoir recours à un subterfuge : imaginer un déplacement de sa vision et intégrer l'œil *réel,* l'œil absolu, l'œil *de face* dans le profil, qui en demeure tout illuminé. Le même procédé présidera à l'expression du corps. La ligne du dos, la chute des reins sont des signes admirables : les voici fixés. Mais est-ce une

raison pour sacrifier ce ventre merveilleux qui se trouve dissimulé ? Un déplacement dans le sens opposé, et voici la subtile jonction établie. Ce dos, ces rondeurs jumelles des fesses, si on les dessine en leur entier, ne présentent que l'envers du corps ; une légère incursion d'un côté, et le sein caché va doucement renfler la ligne où se greffe le bras. Voici une parfaite énumération, un inventaire complet des beautés du corps féminin. C'est à la même *totalisation* des valeurs expressives que tendent les œuvres d'Ingres pré-citées. Si l'on compare le nu de la collection Bonnat ou l'*Odalisque* avec ces bas-reliefs, on demeure saisi de leur ressemblance, et l'on ne sait que choisir du charme sensuel ou de l'émotion spéculative que dégagent ces œuvres si éloignées et si parentes. Puissent M. Lapauze et ses amis, si dévoués à l'art d'Ingres et sans doute soucieux de la prospérité de sa descendance spirituelle, réfléchir sur ce rapprochement et s'attendrir davantage sur le désir d'absolu qui incite certains peintres cubistes à noter simultanément les propriétés différentes des objets, et qui leur fait concilier à leur tour, sur leur panneau, les signes éloignés d'un sein et du dos ou la rondeur et le profil d'un compotier empli de poires à la fois rondes et triangulaires !

Il n'est pas jusqu'au procédé cubiste de la teinte-plate, procédé également ancien, qui n'ait été utilisé par Ingres, et camouflé, selon son habitude, de façon à paraître le moins archaïque possible, le moins agressif. Tout ce que ce peintre génial ajoute au contour, il le retranche de l'intérieur. Je prends au hasard le portrait de *Madame de Tournon*. On ne peut appeler modelé ce léger dégradé sur les bords du bras droit : il tourne, malgré cela. Le peintre, expert à tirer parti des moindres lignes, a compris qu'en exagérant, en relevant la courbe de la manche, et en la reliant doucement au dessin du bras, il suggérera ainsi la rondeur du membre. C'est à une méditation de même nature sur la valeur expressive des contours que se livrent

les peintres nouveaux : animer l'intérieur de surfaces planes emplies du ton local par le frémissement de la ligne qui les délimite est leur constante préoccupation. (Les peintres strictement linéaires, au contraire, n'obtiennent que des surfaces inertes : *ce ne sont pas des peintres.*) C'est encore un souci identique qui donne en partie l'ampleur et le style aux meilleurs tableaux de Courbet, moins éloigné qu'on ne pense, dans ses bons jours, du grand Montalbanais. C'est enfin une constante méditation sur le pouvoir suggestif des lignes, et l'exercice fréquent des déplacements (au sens où j'ai indiqué que l'entendaient les Egyptiens), qui doue les tableaux de Cézanne d'intensité expressive, et en fait le logique trait-d'union entre Ingres et nous.

Malgré que cette filiation m'apparaisse indéniable et qu'il y ait, dans l'attitude admirative prise par la majorité des peintres nouveaux à l'égard d'Ingres, la confession d'une admiration sincère, et qu'aucune considération politique ne vient entacher, je comprends que le public soit encore sceptique au sujet de la filiation Ingres-Cézanne-le cubisme. A vrai dire, je ne vois guère quel est, parmi les artistes contemporains, celui qui vit réellement le drame dont Ingres jadis fut le héros. Il n'y a pas beaucoup de peintres déchirés d'aussi vertueux scrupules. Mais n'oublions pas que le cubisme naît à peine : il a exactement dix ans d'existence, et la guerre ne fut pas faite pour le doter d'inspirations fertiles. Nous en sommes encore à ce moment douteux d'un mouvement naissant où les éléments les plus troubles se mélangent, où maîtres de demain et simples profiteurs du jour sont, aux yeux du vulgaire, confondus. Lorsque l'impressionnisme avait cet âge-là, Cézanne et Renoir ne paraissaient pas plus grands qu'un Guillaumin. Sisley, qui n'atteint pas à la cheville des maîtres d'Aix et de Cagnes, mais qui peut passer pour l'impressionniste-type, peignait alors avec des tons sales, et s'indignait des ombres violettes qu'osait timidement Renoir. Qui, à ce moment-là, eût pu prédire à la

nouvelle école son glorieux avenir ? On objectera, en m'empruntant mes propos mêmes, que les plus grands d'entre les impressionnistes sont ceux qui sont sortis de cette Ecole. Il s'agit bien, en effet, de sortir du cubisme, mais encore y a-t-il « la manière » et le choix de l'heure. Il peut y avoir deux façons de s'en évader : 1° en le reniant, ce qui ne serait ni très noble, ni très profitable ; 2° en le *dépassant*, après l'avoir assumé tout entier. Pour qu'il y ait évasion, il faut que la prison soit construite ; il faut que le cubisme, ensemble de lois définies, existe, grâce à une cohésion des efforts, et à un renoncement provisoire à la recherche de l'originalité à tout prix. Travaillons donc, puisque l'art se meurt de trop de liberté, à édifier cette nouvelle prison. Ce sera ensuite aux plus agiles à en escalader les murs, jusqu'aux nuages, qu'illuminera sagement le reflet du génie tempéré du grand « Monsieur Ingres ».

ANDRÉ LHOTE

Je ne peux raisonnablement abandonner cette étude sans dénoncer, une fois de plus, le mépris que l'on a en France pour les œuvres d'art qu'on pourrait facilement sauver de la destruction. Qu'un « audacieux bandit » vole un tableau dans un musée, qu'un obus abîme un monument, et voici tous les journaux emplis de protestations indignées. Mais que, par l'incurie des fonctionnaires, des chefs-d'œuvre tombent en poussière, personne ne s'en émeut. Il y a beaucoup à dire sur l'organisation de nos musées... L'admirable *Portrait de Granet,* qui appartient au musée d'Aix, est dans un état déplorable. La toile, distendue, faisant poche, et usée sur les bords, menace d'abandonner le châssis : on a bien voulu la consolider (?) à l'aide de quatre petits bouts de bois cloués au petit bonheur par dessus la peinture. Ce tableau réclame impérieusement un rentoilage, ou, au moins, un collage sur panneau de bois. *Les Ambassadeurs d'Agamemnon,* toile

appartenant à l'Ecole des Beaux-Arts, s'écaille en plusieurs endroits. Chaque coup de plumeau destiné à enlever la poussière, aggrave la blessure. *Le Portrait de Bonaparte,* du musée de Liège, a été reverni follement, par vagues successives. Sous les irrégulières nappes brunâtres, il est impossible de savoir de quel vert a été peint le tapis ; la jambe droite du premier Consul, moins vernie que l'autre ou partiellement nettoyée, est blanche, cependant que la jambe gauche est devenue d'un beau jaune d'or ! Je reparlerai des soins à donner aux tableaux d'Ingres à propos du Louvre.

POÈMES

INTIME

Les lettres sur le bureau
Semblent exhaler des plaintes
Et la courte horloge peinte
Fait des poids comme un vieux beau.

L'inutile plume d'oie
Et le bloc de pâle azur
Dévotement dorment sur
L'album de Ma Mère l'Oye.

Sous les verres les images
Disent des enfantillages
Et les parents dans leurs cadres
Sont bien sages pour leur âge.

Le buvard aux bavardages
Rose comme un écolier
Attend l'heure de lier
Sa bouche aux lèvres des phrases

Tandis qu'au loin mes pigeons
Roucoulent des gargarismes
Et font un Henri Matisse
Avec l'ombre du balcon...

ZÉLANDE

De l'air, de la lumière
Et ce ciel que balaie
Le vent, où de légères
Fumées et nuées errent.

Une eau grise venant
Implorer des caresses
Aux flancs du bateau svelte
Comme des chiens jappant.

Tout cela qui clapote,
Un instant danse et frôle,
Puis regagne en bon ordre
Les tapis d'un vert proche,

Moulins et berges douces
Sur un fond vieille Hollande,
Eglises sous leurs housses
Et beffrois qui s'élancent...

AUBE

Tout un paysage en lignes blanches
L'octroi de Paris est un Foujita
Avec un oiseau sur une branche
D'un arbre comme il y en a des tas.

Un réverbère est encore en vie
Sur la grille qui coupe du jour
Et dans cette petite aube en sourdine
C'est le passage des topinambours.

Tout un monde somnolent s'avance
En cette lumière d'échafaud
Tandis que le gabelou de sa lance
Perce le secret des tombereaux.

RENÉ KERDYK

LE CONCIERGE

Dans le ciel fument de grands vaisseaux
et sur terre il y a ce soir un homme qui écrit
près d'une bougie
avec un stylographe Watermann
Il pense aux oiseaux gris
aux valses lentes qui sont des oiseaux gris
il pense aux pays qu'il ne connaît pas
comme on pense à son chien endormi
Il sait beaucoup de choses qui n'ont pas de nom
sur la terre et dans les cieux
d'où s'envolent les grands vaisseaux
Les arbres réclament le silence et la pluie
Il y a un homme qui écrit près d'une bougie
près d'un chien endormi
et qui pense à la lune
et qui pense au Bon Dieu
Il y a aussi ces papillons petites réclames du paradis
maison des anges très bien mis
propriétaires de cannes elégantes
et de grandes voitures simples souples silencieuses
Les anges sont des amis
à qui l'on demande conseil pour choisir une cravate
et qui répondent tristement
« Choisis celle qui a la couleur de tes yeux. »

Les anges disparaissent dans les flammes des bougies
et il n'y a plus que les arbres
et naturellement les animaux que l'on oublie
et qui se cachent
Ces braves savent que le silence est de rigueur
à cette heure de la nuit courageuse
à cette heure où descendent les prières
et les chansons sur des échelles de coton
C'est l'heure où l'on voit aussi des yeux
qui ne veulent pas s'éteindre
immobiles comme des séraphins
Anges de Paris prêtez-moi vos ailes
prêtez-moi vos doigts
prêtez-moi vos mains
Faut-il que je dorme encore si longtemps
et que ma tête soit plus lourde qu'un péché
Faut-il que je meure sans un cri
dans le silence que réclament les arbres
près d'une bougie
près d'un chien endormi

CALENDRIER

La fumée des cigares
la chaleur des maisons
la lumière des océans et des rivières
sont nos chers compagnons
Et pourtant notre ingratitude est sans bornes
comme nos regards, comme notre voix
Nous passons avec notre rire
pour mieux voir les bonheurs des dames
et les paradis des enfants
Nous ne savons pas qu'il existe quelque part
une île
un désert
pour les petits
Aujourd'hui et demain
comme deux mains croisées
supportent malgré tout la chaleur des années
Nous pouvons courir
et nous pouvons mourir
la pluie sera pour nous la chère bienvenue
Son visage sanglant et ses mains croisées
supportent-elles aussi la chaleur des années.

PHILIPPE SOUPAULT

I

INAUGURATION D'UN CANON

Quand la table s'ovalise
et que les verres changent de forme,
un Frère Supérieur en frac
fait signer les hôtes sur le Livre d'Or.
« — Croyez à notre attachement pour vous,
plus fort que le ciment. »
Lors,
une visite au polygone.

L'ingénieur principal, un squale
en leggins et barbe noire, confirma :
« — C'est notre 220^{mm} sur chenilles ;
deviendra papillon.
Je ne saurais trop le recommander
aux nations avides de high-life. »
Combats sanglants. Sanglants combats.
Tira la bobinette.
La mission ferma ses oreilles et ouvrit la bouche.
Une rose trémière tomba.
Combats sanglants.

Notre wagon attendait, locomotif,
dans une gare concave où résonnaient des veaux.
Nous aussi, nous sommes une nation d'artistes.

II

INAUGURATION D'UN PAQUEBOT

Les artistes de la Comédie-Française
sont venus sur le paquebot à 4 turbines
réciter les deux Pigeons
sous un plafond signé Luc-Olivier Merson.
Les filles du Préfet maritime dansent
et sont en nage
d'espérer un mari.
Le Capitaine dit : « Voyez dames Sirènes
habillées de mazout. »
(Peut-on considérer sans haine
l'atticisme du Capitaine ?)

Des gouttes tombent, large sueur.
Les forçats du 4me pont ont des sentiments excessifs.
La mayonnaise tourne.
On entend crier
les chiens promis à la vivisection.
Dans sa péroraison, le Ministre aux invités :
« — Lançons sur l'océan,
suave mari magn*um,*
ce petit coin de France,
c'est à dire,
un peu plus de Justice et un peu plus de Beauté. »

PAUL MORAND

MADAME DE NOAILLES

L'Académie française vient de décerner à Mme de Noailles la plus haute récompense dont elle dispose, et dont elle dispose souvent avec moins de discernement ou de bonheur. Le poète de l'*Ombre des Jours* plaçait son recueil de début sous la protection des paysages de l'Ile-de-France ; dès le premier poème Montaigne vient rimer à châtaignes, Ronsard à lézards, le rêve dudit à fèves et Jean Racine à résines ; et dès la première strophe on ne rencontre pas moins de trois espèces de végétaux, avec le cœur latin et le lait de la Gaule. Sept strophes commencent par le même mot *Quand* et sont coupées sur le même patron. Ce schème : « Quand les choses sont ainsi et ainsi, je suis moi-même ainsi... » est constant chez Mme de Noailles. Mais voici la conclusion du poème :

Alors on a conclu avec votre beauté
Un si fort mariage

Que l'on ne sait plus bien, quand l'azur de votre œil
Sur le monde flamboie,
Si c'est dans sa tendresse ou bien dans son orgueil
Qu'on a le plus de joie...

Ce qui ne signifie rien, ou bien peu. A proportion que l'auteur y veut enfermer une idée, le nombre des vers s'affaiblit, le rythme déraille, les consonnes se bousculent et la phrase essoufflée dégrafe son corset. « Un si fort mariage » est une expression baroque et le distique :

Que l'on ne sait plus bien, quand l'azur de votre œil
Sur le monde flamboie

fait un bon exemple de cacophonie syllabique. Fâcheusement disposé, le lecteur tourne la page et tombe sur les stances que voici :

Nature au cœur profond sur qui les cieux reposent,
Nul n'aura comme moi si chaudement aimé
La lumière des jours et la douceur des choses,
L'eau luisante et la terre où la vie a germé.

C'est une autre musique et qui ne bronche pas. Si les strophes se répètent encore un peu, c'est à la façon des miroirs opposés qui multiplient le moindre reflet à l'infini :

La forêt, les étangs et les plaines fécondes
Ont plus touché mes yeux que les regards humains.
Je me suis appuyée à la beauté du monde
Et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains.

J'ai porté vos soleils ainsi qu'une couronne
Sur mon front plein d'orgueil et de simplicité...

Ici, pour peu qu'il ait à quelque degré le double sentiment de la vraie poésie et des cadences françaises, le lecteur bat des mains. Quels beaux sons, quel chant large et simple, et quel souffle de passion !

Heureuse de vivre et de voir clair, comme on dit, heureuse d'être jeune et belle, mais d'un bonheur romantique, et qui, en dépit des soupirs extasiés et des cris de jouissance, est au fond pareil à celui de la Diane de Vigny, « taciturne et toujours menacé », la poétesse s'écrie :

Ah ! faut-il que mes yeux s'emplissent d'ombre un jour,
Et que j'aille au pays sans vent et sans verdure
Que ne visitent pas la lumière et l'amour...

Mais ce tourment de la mort, elle en saura bientôt faire, selon les bonnes méthodes romantiques, le ragoût de la volupté. Elle développe en passant les vieux thèmes anacréontiques, peut-être pour légitimer son culte pour Ronsard, mais ses vrais maîtres sont les grands révoltés de 1820. Et si Mme de Noailles ne s'écrie pas à son tour : « Levez-vous, orages désirés », elle aspire à

Habiter le sommet des sentiments humains
Où l'air est âpre et vif comme sur la montagne.

Elle veut vivre dans l'exaltation « les jours qui mènent au tombeau » :

Le goût de l'héroïque et du passionnel
Qui flotte autour des corps, des sons, des foules vives,
Touche avec la brûlure et la saveur du sel
Mon cœur tumultueux et mon âme excessive...

Cet éréthisme mi-cérébral mi-sensuel a pour complément obligé un panthéisme naturiste dont on a cruellement raillé les fantaisies potagères. Elle se mêlera intimement à la nature, entre sa chair et les éléments s'effectueront de mystérieux échanges de plaisir. Androgyne consciente, en sa frénésie lyrique, elle possède tout, tout la possède.

Je m'appuierai si bien et si fort à la vie
D'une si rude étreinte et d'un tel serrement
Qu'avant que la douceur du jour me soit ravie
Elle s'échauffera de mon enlacement.

Remarquez en passant combien cette strophe, où l'idée du poème est exposée, est faible et, comme disait Maynard, « pleine de bourre » à en être insupportable. Mais sitôt qu'il s'agit de développer, d'imaginer des métaphores, le poète retrouve tous ses moyens :

La mer, abondamment sur le monde étalée,
Gardera (ici une cheville pénible)
Le goût de ma douleur qui est âcre et salée
Et sur les jours mouvants roule comme un bateau.

Mais dans un genre plus touchant et moins imagé, voici qui égale presque le « respirez-en sur moi... » de Marceline :

Je laisserai de moi dans le pli des collines
La chaleur de mes yeux qui les ont vu fleurir.

Le même thème revient jusqu'à l'obsession. Si Mme de Noailles s'avise d'adresser des *Paroles à la lune* ce sera pour s'informer du mal qui peut « troubler d'un désir haletant

sa langueur superbe » ; si c'est le spectacle des boucs et des chèvres accouplés ou les hommes qui « vont se pendre ou se noyer » pour la désennuyer ! Ces inventions rappellent d'autres fantaisies, le « point sur un i » de Musset et les gentillesses pour monologue de Rostand. La lune est du reste un très bon astre de touche, si l'on peut dire, et propre à décéler immédiatement le romantisme d'un poète. Il y a une manière d'invoquer les astres qui ne trompe pas :

Belle lune d'argent j'aime à te voir briller...

Moréas, certes, ne s'avise pas de poser à la chaste déesse des questions aussi saugrenues.

Enfin dans cette passion désordonnée que Mme de Noailles a vouée à la nature, il n'entre pas que des instincts ou des réflexes sensuels ; il entre encore des raisons, celles de Jean-Jacques. Ce panthéisme est à base de pessimisme social.

A vingt ans le poète, sans être sorti de son verger natal, a reconnu que le monde était sans cœur, sans amour, et sans pitié, la société mal faite, que la conscience humaine n'était pas « le lumineux domaine où fleurissait la loi clémente et l'équité » ; « que le mal emplissait les cités, que l'homme était dur aux misérables » et qu'en conséquence « les bois de sapins et les bouquets d'érables, le froment, l'orge, le sarrazin, le figuier, le raisin

Faisaient plus d'ombre à l'âme orgueilleuse et blessée
Que le plaisir, que le travail, que la pensée...

Quel plaisir, puisque le vôtre est de vivre avec ces végétaux, et comme eux ? Quel travail et quelle pensée ?

Tout cela pour aboutir à renouveler les vœux de végétalisme cent fois prononcés au cours du livre. Le panthéisme de Mme de Noailles n'a pas, malgré l'apparence, l'assurance tranquille de la conviction. Femme, elle a choisi une doctrine assortie à son tempérament.

Nous voici à la page 59 ; nous pourrions aussi bien nous arrêter là, car ni la fin du *Cœur innombrable,* ni les autres recueils ne nous apprendront rien de plus.

... La marchande sur sa voiture
N'a pas plus de quatre saisons

chantait notre pauvre et tendre Pellerin. Ainsi chez Mme de Noailles, le printemps est toujours vert, et l'été jaune, la vie est la vie, et l'amour est l'amour. Elle essaye bien de « passionner le débat », (comme on dit à la Chambre) à force d'images, mais elle n'y réussit pas toujours.

M. Charles Maurras [1] a disséqué avec une précision cruelle et une admirable lucidité cette frénésie de sentiment, cet abus méthodique d'une belle et forte sensibilité naturelle : « Nulle composition réelle, quoique l'auteur « sache toujours où il va et, de biais ou de droit, qu'il y « puisse toujours aller. Ni providence ni pensée. Les élé- « ments se groupent, selon leurs poids ou leur venue. Ne « lui demandez pas de « soigner » autre chose que ses cla- « meurs. »

Les cris les plus violents, les mieux poussés, voire les plus beaux ont vite fait de lasser. Si sincère qu'elle soit, si nue en sa passion qu'elle désire être vue, Mme de Noailles n'ignore pas le secours qu'on peut attendre d'une rhétorique habile ; elle paraît s'être mise à l'école de Victor Hugo [2], le maître par excellence du développement lyrique. Mais elle ne contrôle pas sa richesse verbale.

1. *L'Avenir de l'Intelligence, le romantisme féminin* (2e éd.), p. 226.
2. Cf. les *Stances à Victor Hugo* (*Eblouissements*, p. 179) :

Quand je vois l'infini, je pense : c'est Hugo
C'est sa bouche profonde...

Je crois que c'est toi Pan, que c'est toi Jéhova,
Toi le chantant Homère,
Que l'immense océan brisant ses bords s'en va
Dans ta poitrine amère.

Admirons en passant ce phénomène de mimétisme littéraire... et bien féminin : Mme de Noailles célèbre Hugo dans sa langue à lui.

A la récitation on est emporté dans le flot bondissant des métaphores; mais la lecture des yeux laisse paraître la pauvreté de la trame, l'absence de construction. Ce sont des poèmes invertébrés dont les strophes se succèdent, mais ne s'ordonnent pas. La description, l'énumération sont des procédés dont le poète use le plus volontiers lorsque son génie, comme celui de Mme de Noailles, engendre plus d'images que d'idées ; car les images naissent les unes des autres par le seul effet de la rime qui force à concevoir des rapports éloignés.

Les Eblouissements, tel est le titre d'un des recueils de Mme de Noailles, qui conviendrait à merveille à l'ensemble de son œuvre. Elle prodigue les lumières, les couleurs, les parfums, les fleurs rares, les villes d'art célèbres, les pays décoratifs, les nuits persanes, les matins de Sicile, les soirs à Stamboul. Et tout cela, qui parut neuf, est déjà caduc.

Dans le *Voyage*, Baudelaire avait donné l'exemple et la formule de cet exotisme sensuel, olfactif, et non plastique à la manière parnassienne. Mme de Noailles abuse d'effets comme celui-ci :

Car je possède en moi tous les pays de prix
Et les azurs de la jeune Oise
Et le cœur délicat, neigeux, rose et fleuri
Des adolescentes chinoises.

Ou encore :

Le sublime univers est un rocher d'argent
Contre qui mon désir bondit, sanglote et s'use...
O nuit de Bénarès, ô matin de Raguse.

Bénarès et Raguse n'ajoutent rien à la belle image contenue dans les deux premiers vers, heureuse réplique de l'adorable distique des *Bijoux* :

Et mon amour profond et doux comme la mer
Qui vers elle montait comme vers sa falaise...

Voulant l'image toujours plus rare, toujours plus surpre-

nante, elle est exposée à en rencontrer de bizarres ou d'extravagantes :

La mémoire assoupie, en d'insurgés sursauts
Parfois s'éveille et bouge,
Et pareille aux fraisiers, va jetant ses arceaux
Et portant des fruits rouges.

Mais pour être juste il faut reconnaître que de tels vers sont rares dans son œuvre. La redondance et la banalité même n'y manquent en général ni d'harmonie, ni, à défaut de rythme profond, d'un certain mouvement oratoire. Je ne suis pas de ceux qui prennent ce mot en mauvaise part ; aussi lorsqu'il arrive à Mme de Noailles d'éprouver par aventure, non la douceur d'une feuille ou d'une épaule, ou l'ivresse d'une odeur, mais un sentiment humain, elle atteint à la véritable éloquence, comme dans *Les Campagnes* [1] :

O pauvreté profonde et chaste des campagnes,
Fatigue des corps las qui se couchent le soir
Silence de la vie aride qu'accompagnent
Le sifflement des faux et le bruit des pressoirs...

Mon âme, voyez-les ces marins de la terre
Dans la houle des blés soulevés ce matin...

Il faut du reste observer que la pitié de Mme de Noailles est toute romantique. Elle plaint naïvement tous ceux qui sont occupés à tous autres travaux que ceux de l'amour, des villégiatures excitantes et des méditations dans les jardins. C'est cette espèce de naïveté féminine et même puérile qui donne à son lyrisme un accent personnel, alors même qu'elle reprend presque mot à mot un thème baudelairien, comme dans ce *Dialogue marin :*

Et la mer dit : je vois par les jours et les nuits...
... L'amour cruel et doux...
... Toujours, d'un bord du monde à l'autre, le désir,
L'appel et la conquête;

1. *L'Ombre des jours*, p. 137.

Le tourment du regret, le tourment du plaisir
Chez l'homme et chez les bêtes.

La réponse des voyageurs dans *Le Voyage* surgit aussitôt dans la mémoire :

Nous avons vu des idoles à trompe...

C'est encore dans ce même *Dialogue marin* que se trouvent ces deux vers où la mer est invoquée en termes inoubliables :

Visage étincelant du monde, battement
Du temps et de la vie...

Pour des trouvailles de cette qualité, qui n'excuserait un peu de remplissage ? Ailleurs, dans une pièce aux *Prêtresses des Panathénées* [1], le poète compare successivement les robes des servantes de Pallas aux rayons, aux fleuves ; leurs membres effilés, leur « frêle épaisseur » à la surface des sources ; leur marche à la course du soleil... et rien de tout cela n'est très juste ou très frappant ; mais tout d'un coup, une admirable rencontre :

O roseaux enflammés, ô flûte du dieu Pan...

Et vingt lignes plus loin une strophe exquise et que termine, ou pour mieux dire que prolonge à l'infini une image vraiment digne du « chantant Homère » :

Songez-vous aux bergers assis au bord de l'eau
Au potier près d'un toit qui fume,
A la brebis laineuse allaitant un agneau
A la mer, fileuse d'écume.

Et la même plume qui a tracé ces vers lumineux comme en se jouant, voyez-la, quand l'invention verbale et l'imagination visuelle faiblissent, suppléer péniblement à cette défaillance :

1. *Les Eblouissements*, p. 143.

Ah ! que j'aille tresser une corbeille d'or
Et que pour vous l'offrir j'y mette
Les roses de Délos, les figues de Luxor
Les serpolets du mont Hymette !

Mais où le procédé paraît dans toute sa sécheresse, comme la carcasse d'un abat-jour chatoyant qui aurait flambé, c'est aux endroits où le poète veut exprimer une pensée.

Par exemple, dans cette même pièce, après avoir convié les blanches prêtresses à demeurer sous le ciel de France, pour y recevoir de ses mains le serpolet de l'Hymette, Mme de Noailles, voulant signifier que la Beauté est la religion de l'avenir, « l'Idole future », et que tout autre culte est moins légitime, écrit :

D'autres prêtres, courbés auprès de lourds autels
Illuminés comme un théâtre
Brûlent devant des dieux moins que vous immortels
Votre encens laiteux et bleuâtre...

Supposons qu'elle ait dit simplement ce qu'elle voulait dire, nous aurions eu quelque chose dans ce genre :

D'autres prêtres, courbés auprès d'autres autels
Encensent d'autres dieux moins que vous immortels.

Mais vous entendez bien que Mme de Noailles ne saurait se dispenser de décrire, en passant, ces *lourds autels illuminés comme un théâtre* et l'encens *laiteux et bleuâtre*. Et vous pouvez tenir pour certain que, si la mesure du vers l'eût permis, on n'eût pas manqué de joindre à ces deux épithètes une troisième, olfactive. Ainsi, loin d'être une richesse, cette abondance et cette verbosité prolifique sont un poids mort que le poète traîne après soi. J'admirais la déesse dans sa robe somptueuse et versicolore, mais témoin du mal qu'elle éprouve à remuer la lourde traîne, je souris en voyant ses pas s'y embarrasser au lieu de poursuivre l'idée. Mais il s'agit bien de railler ! Non, ce n'est pas une méchante joie ironique, mais un agacement tournant à la rage qu'on doit ressentir au spectacle d'un magnifique

génie gaspillé, gâché comme à plaisir, faute d'une discipline et d'un ordre profond.

Il est bien vain de prétendre que romantique et classique sont des mots vides de sens et que le génie se rit de ces inventions de cuistres. L'œuvre de Mme de Noailles est là pour témoigner tout ensemble des dons les plus surprenants et d'un avortement splendide et tragique. Celle qui pouvait être, que tout semblait, après le *Cœur innombrable*, désigner pour être le plus grand poète de son temps, ne l'aura été qu'en puissance.

Je porte en moi toute ma chance
Comme un flambeau puissant et pur.

Sans doute, mais elle pouvait en embraser le siècle ! Je n'ai certes pas la prétention de réussir là où des critiques plus qualifiés ont échoué, et je pense que Mme de Noailles n'a besoin de personne pour lui révéler les défauts qui paralysent son génie. Elle en est tout ensemble orgueilleuse et jalouse et, dans sa révolte romantique, préfère un beau naufrage à la pure sérénité du port, s'il faut, pour atteindre ce dernier, savoir corriger la direction des vents au lieu de céder à leur violence, et surtout, quand luisent, embaument, ou chantent trop fort ou trop longtemps les sirènes impressionnistes, avoir la force de se boucher les yeux, le nez et les oreilles.

Mme de Noailles a choisi de céder toujours à toutes choses et de nous offrir le spectacle de ses pâmoisons.

Eh bien ! si délicieux, si noble et si surprenant qu'il ait paru d'abord, on s'en lasse comme d'une maîtresse trop démonstrative. Lorsque les cris, les extases, les palpitations se répètent à l'infini, on est enclin à se demander si tant d'ivresse n'est pas un peu pénible et forcée, car l'attitude du bonheur sensuel ne saurait être si longtemps naturelle.

J'ai tenté de marquer quel genre de déception l'œuvre poétique de Mme de Noailles apporte à tous ceux qui avaient dix-huit ans quand parut le *Cœur innombrable* et

pour qui les strophes de l'*Image* furent un enchantement. Je viens de relire ces vers : ils sont admirables. A peine quelques petites taches de bizarrerie, dont l'effet de surprise aura été bien court : les « doigts qui sentent le troène » et ces « cheveux bleus comme des prunes » qui feraient mieux au Luxembourg dans un tableau mythologique de Mlle Dufau. Mais que de beautés simples et touchantes !

Va, et dis à ces morts pensifs
A qui mes yeux auraient su plaire
Que je rêve d'eux sous les ifs
Où je passe petite et claire.

Ici, même l'impression visuelle de « petite et claire » ne détourne pas l'attention parce que le sens symbolique se dégage de lui-même.

Et comment, pour peu qu'on sente le délicat et puissant rythme de l'octosyllabe, n'entendrait-on jamais sans délice ces mots souples et doux comme un collier de perles pâles :

Tu leur diras que je m'endors
Mes bras nus posés sous ma tête...

Et les deux derniers vers du poème :

J'eus le désir de leurs amours
Et j'ai pressé leurs ombres vaines.

qui pourraient trouver place dans l'anthologie, la vraie.

En relisant ce chef-d'œuvre, je pensais à la reine des Pièces condamnées. *A celle qui est trop gaie...* Et j'ai cherché la raison de cette involontaire association d'idées et je crois bien avoir trouvé.

C'est qu'à un certain ordre de beautés, dont je goûte le charme, s'oppose invinciblement dans mon esprit une perfection dont le poème de Baudelaire est un exemple et dont notre La Fontaine a donné le modèle. Or, dans l'*Image*, je cherche en vain le bruit mystérieux des invisibles gonds d'or et de cristal sur quoi tournent les strophes

l'une après l'autre, pareilles à des portes sonores ouvertes sur l'infini. Avec M[me] de Noailles, je suis entraîné au hasard dans le labyrinthe ; avec le poète classique je sens dans ma main le fil d'Ariane. Le poète du *Cœur innombrable* avait eu le pressentiment d'un art plus sobre qu'à tort elle a cru moins touchant :

Enfant Eros qui joue à l'ombre des surgeons
Et bois aux sources claires,
Toi qui nourris ainsi qu'un couple de pigeons
L'amour et la colère

... Mon âme des amours qu'elle eut l'autre saison
Est encore étonnée...

Mais je ne voudrais pas paraître citer à dessein son premier recueil. C'est dans les *Eblouissements* qu'il faut chercher cet *Eté* qui n'est qu'une invocation et qu'un cri vers l'azur, mais beau comme une flamme haute qui monte en plein soleil et qui lutte avec le jour.

Vents bleus ! sourires de l'espace !
Au fond des cieux polis et durs
L'azur, l'azur poursuit l'azur
Un flot léger sur l'autre passe...

... Quel bruyant orgueil me soulève !
L'univers, le sublime été,
Ont-ils dormi dans mon côté
Comme Adam portait le corps d'Eve.

En faveur d'une image sublime, on passe sur la syntaxe embarrassée des deux derniers vers.

Dans les *Vivants et les Morts* j'ai cherché une pièce parfaite, d'un seul jet et d'une seule coulée, et je ne l'ai pas trouvée.

Aux approches de la mûre saison, les cris de passion se font plus douloureux, mais tout, rêverie philosophique, méditations et, comme dit l'auteur, *élévations*, tout y paraît trouble et frénétique. Trop souvent la rhétorique remplace la passion, et les accessoires exotiques dont j'ai tenté de montrer par ailleurs les fâcheux effets, sont de plus en

plus nombreux. Ainsi le médiocre se mêle à l'excellent dans le poème :

Je vous avais donné tous les rayons du temps...

et où se trouve un vers que Racine ne renierait pas :

Je ne rendrai qu'à vous les armes de mon cœur.

Jamais encore on n'avait exprimé ce sentiment complexe de la femme qui dispute au temps sa beauté, à force d'ardeur et de passion, et qui se fait un fard de sa propre souffrance :

Déjà mon front plaintif est moins brillant qu'hier,
Mais la douleur ne rend pas laide.
Le visage est sacré quand il est âpre et fier...

Voilà qui suffit à m'émouvoir ; mais peu m'importe que ce visage soit âpre et fier « comme les sables de Tolède » que je n'ai pas vu et dont je n'ai souci.

Au contraire j'ai vu, comme tout le monde, des campagnes brûlées par la saison torride et derechef je suis touché lorsqu'on me dit avec une forte simplicité :

Un visage est sacré quand il s'épuise et meurt
Comme un sol que l'été dévaste,

et je me moque bien après cela des « taches sombres et vertes » que « les lourds pigeons et les ombres des fleurs » peuvent faire sur ce sol. Mais à quoi bon répéter une expérience concluante, du moins pour moi.

Non ! cette culture forcenée de l'impression et de la sensation n'est pas poétique. Et cette hypertrophie descriptive rend bizarre et monstrueux le visage de la Poésie. J'entends bien que depuis, on lui a fait subir d'autres déformations et qu'on l'oblige chaque jour à de pires grimaces. Mais ce qu'il importe de voir, c'est où commence le déséquilibre, et quel est le principe de tout faux lyrisme, de tout l'art

truqué dont on voudrait nous faire prendre la verroterie pour des pierres précieuses.

Mais si l'on arrache à la prétendue nouveauté son masque, on n'a pas de peine à reconnaître Belphégor. Trop heureux si pour séduire, ce dernier prenait souvent la forme charmante d'une bacchante de génie, qui peut désormais joindre aux pampres rituels et aux autres fleurs promues par ses chants à la dignité poétique, les lauriers de l'Académie. Puissent-ils être légers à ses tempes. Car malgré tout il nous faut préférer ses jeux désordonnés aux danses « antiques » et aux froids exercices, qui ne sont, de l'art classique, que la piteuse parodie.

ROGER ALLARD

INAHILÉ IBATAN
TIRAILLEUR DAHOMÉEN

Fréjus, mars 1918.

Il n'y a que de rares âmes comme celle d'Inahilé : qu'on y jette un grain d'affection, il y croît aussitôt une forêt sentimentale. Je n'en avais jamais encore rencontré d'aussi fertile, même chez les nègres, et je ne songeai malheureusement pas, en voyant Inahilé si apte à la joie, qu'il dût être non moins doué pour la peine.

Depuis que nous l'avions un peu plus choyé, je le voyais raidi du désir de nous plaire ; j'aurais dû prendre grand soin de lui, et j'eus la malchance de le bousculer. Il se brisa par mon imprudence, ainsi que sous des mains puériles la branche trop lourde de fruits.

Inahilé est installé parmi quinze autres élèves noirs prenant part à mon cours, vers 6 heures, le 4 mars lorsque notre locataire, le capitaine Vié, frappe à la porte et l'ouvre pour introduire et présenter :

— Koro Suba, un nouvel élève, qui vient de la part de son cousin Inahilé.

De l'humeur me vient contre Inahilé. La veille j'avais congédié pour donner satisfaction aux anciens élèves, trois nouveaux, fort intelligents, mais dont l'admission, j'en avais convenu, aurait ralenti les progrès des autres. J'avais dû leur avouer, — avec quelle répugnance ! — qu'ils venaient trop tard, qu'ils encombreraient leurs camarades

installés à l'école depuis trois mois déjà. Je les avais suivis du regard, tristement, pendant le temps trop long qu'ils avaient mis à comprendre leur congé, puis à cacher, déçus sous trois tours de leurs cache-nez gris, leurs beaux visages ronds, béats à l'arrivée et comme gonflés d'espérance.

Inahilé avait dû remarquer que je les regrettais. Avant celui de tous les autres, son cœur s'émeut de l'ambiance, ainsi que dans un bois les feuilles du bouleau palpitent au vent les premières. J'avais vu le long visage noir d'Inahilé trahir de l'émotion sans la prononcer. Ses traits sculpturaux ne grimacent pas. Nulle torsion, nulle moue n'attirent l'attention sur son nez fin de peu de relief, sur ses lèvres hautes bien aplaties sur le maxillaire puissant et bien closes. Mais il a des yeux énormes qui s'effarent facilement.

J'ai vu, les yeux d'Inahilé s'effarer quand j'ai dit aux congédiés :

— Il faudra revenir nous voir quand même ! S'il n'y a pas de place autour de la table pour de nouveaux élèves, il y a toujours de la place dans la maison pour de nouveaux amis.

Quand j'ai dit ces mots d'une voix émue, j'ai senti la sollicitude d'Inahilé m'atteindre, comme celle des chiens atteint les gens qui pleurent.

Comment s'expliquer, dès lors, qu'à la place béante et sensible encore de mes chers hôtes de la veille, il ait implanté son propre cousin ?

Quand j'interrogerai un peu plus tard Koro Suba sur sa venue, il m'expliquera qu'Inahilé ne la connut pas avant moi. Quand j'interrogerai le capitaine Vié, il m'avouera que c'était dans la seule intention aimable d'accréditer plus sûrement Koro Suba auprès de moi qu'il l'avait présenté comme venant de la part d'Inahilé. Il avait cru pouvoir s'autoriser de leur parenté pour cela.

C'était donc sur des données fausses que je condamnais secrètement Inahilé. Secrètement, car je n'ai pas un mot de reproche, pas un geste d'agacement à son adresse. Personne

dans la classe ne s'aperçoit de mon inimitié. Je serais bien embarrassée moi-même pour dire comment je la fais sentir. Il faut l'extrême sensibilité d'Inahilé pour percevoir dans l'air, comme avec des antennes, l'altération de ma pensée.

Je lui ai fait réciter ses leçons de même qu'à ses camarades et je corrige sa dictée. Je lui explique ensuite, plus particulièrement qu'aux autres, la manière de relever les noms et les adjectifs de cette dictée et de les écrire en les analysant un peu, dans deux colonnes. J'assiste même à la mise en train de son devoir ; mais, après mon éloignement, il ne le continue pas. Il laisse bientôt s'arrêter sa plume sur un point toujours le même de son cahier où elle se fixe. Malgré de nouvelles explications, il me semble impuissant à la déplacer comme si elle subissait l'influence d'une aimantation.

J'ai dit une fois qu'Inahilé ne s'appuie pas, comme d'autres, pour écrire, sur la table commune ; il s'appuie sur mon plaisir à le faire travailler. Il s'installe solidement sur un regard, sur un sourire encourageant faits exprès pour lui, mais tout autre mobilier lui paraît instable. Il a donc cherché, cette fois, comme chaque jour, les émanations de ma sympathie qui le concernent parce qu'il en avait besoin immédiatement pour maintenir dans leurs axes sa plume et sa main. Mais il ne les a pas trouvées. C'est peut-être parce qu'il est pris de vertige, faute d'un appui, que son long torse demeure aussi immobile et rigidement vertical ?

Mon œil enregistre mécaniquement son étrange forme sans que ma conscience en prenne notion. Ce n'est que plus tard que je me représenterai la souffrance qu'il a éprouvée à rester une heure et demie suspendu au-dessus de sa page blanche, la main inerte, au milieu de l'activité générale.

Mais au moment dont je parle, je suis absorbée toute par le violent dépit de ne pas avoir signifié à Koro Suba, dès son entrée en classe, la clôture des admissions. J'estime que sa présence insulte au souvenir de mes petits amis d'hier.

Et cependant plus le temps passe et plus il me semble impossible de renvoyer Koro Suba. Si je le renvoyais, je ne reproduirais pas les précédents congés, où je me privais, au bénéfice des anciens élèves, de la joie d'explorer des êtres nouveaux. Je n'aurais plus le mérite du sacrifice. J'éprouverais la honte d'expulser grossièrement Koro Suba parce qu'il me répugne.

Il est affreusement laid et triste. Petit, gros de corps et de traits, marqué de la petite vérole, édenté, il transpire en pluie d'orage dès que je lui parle, car sa laideur l'a rendu craintif. J'appréhende si fort de le voir se précipiter sous la table pour se cacher, comme un crapaud, si je critique sa venue, que je me décide à l'installer en parfait contraste auprès du bel Inahilé, son parent, toujours figé dans son étrange expectative.

Je suis allée prendre dans la bibliothèque un exemplaire du premier livret de la méthode Machuel pour le donner au nouvel élève, puis j'ai dû le quitter pour aller fournir à d'autres quelques éclaircissements grammaticaux. Quand je reviens auprès de lui, je trouve son parent occupé à le faire lire. Je relève Inahilé de ses fonctions auprès du monstre et je constate vite que celui-ci ne manque ni d'intelligence, ni de vivacité, ni de mémoire, ni d'aucun moyen, malgré que ses préoccupations intellectuelles se doublent de celles, physiques et pressantes, d'empêcher les gouttes de sa sueur d'inonder le livre neuf.

— Si tu travailles toujours aussi bien, lui dis-je, tu rattraperas bientôt ton cousin Inahilé, surtout si sa plume ne court jamais plus vite qu'aujourd'hui.

J'ai prétendu dire cela en riant et Inahilé est trop poli pour me démentir. Il s'efforce de rire un peu aussi. Il s'incline même imperceptiblement pour regarder sa page et sa plume d'un œil très doux et je m'imagine qu'il va écrire ; mais l'instant d'après, il s'est redressé et il a repris sa pose extatique pour jusqu'à la fin du cours.

La sortie de mes élèves noirs n'est jamais très précipitée.

Certains échangent avec moi, avant de partir, quelques propos sur la soirée, sur le service ou sur la guerre. Certains, déjà en allés, me regagnent précipitamment pour me réclamer, sur l'exercice donné, quelques indications supplémentaires. Ce soir-là, à chaque dislocation d'un groupe, à chaque départ après un retour, parmi les mains à serrer pour l'adieu, celle d'Inahilé sans cesse se représente ; elle est la dernière à quitter ma main. Inahilé est parti dix fois et, tel un bâton qui flotte au bord d'un ruisseau, il semble chaque fois que le courant du départ de ses camarades va l'emporter ; mais bientôt ses affres le ramènent vers moi comme le bâton que le moindre remous fait remonter au ras de la berge.

Le lendemain soir, Inahilé, à son arrivée en classe, me remet discrètement une lettre de lui. Mon cours étant commencé, je la place d'une main distraite parmi les éléments du courrier du matin.

Koro Suba travaille bien ; il copie au crayon, puis, à la plume, il écrit de mémoire le présent des verbes parler et marcher dont il souligne les terminaisons. Mais Inahilé, lui, ne s'applique point. Pas une fois il ne me questionne au sujet de sa tâche ainsi qu'il en était coutumier, pas une fois il ne requiert mon attention. Il ne cherche évidemment plus à me retrouver pour lui-même car, sans doute, met-il tout son espoir dans cette petite enveloppe qui gît là, devant lui, oubliée. Il ne m'attend que le jour suivant et jusque-là il gâche impassiblement des minutes et des pages. Cependant il se détourne de son cahier chaque fois que mes paroles ou mes gestes s'adressent à son cousin qui s'est assis assez loin de lui. Je vois dans le blanc large des yeux d'Inahilé ses prunelles me suivre quand je vais chercher, pour le replacer auprès du nouveau venu, le livre de la veille. Et lorsque, l'instant d'après, je prends parmi les autres sur la table un cahier au nom de Koro Suba et que je fais remarquer au destinataire les modèles que j'ai tracés à son intention, Inahilé s'est interrompu tout à fait d'écrire. Il a planté

sur la table un coude tranquille, il a calé sa tête oblongue dans sa main et il demeure à contempler la petite scène avec un sourire heureux où les regards brillent un peu trop entre les paupières lourdes des jours d'émotion. On dirait d'une mère qui a renoncé à attirer la bienveillance sur ses infortunes personnelles et qui se console en voyant gâter son petit enfant.

Le petit enfant c'est, comme dans une féerie, le vilain gros amphibie Koro Suba.

Après le départ de tous les élèves, je me suis enfin rappelé la petite lettre d'Inahilé. Elle ne soupçonne pas mes griefs, et pour cause ; elle ne renferme pas d'allusion à Koro Suba, et j'entrevois mon absurdité.

Ma chère Madame,

Je vous m'excuserez de mon retard, il y a un peu de ma faute, mais il ne faut pas vous fâcher. Le service il m'a pas donné le temps pour venir déjeuner l'autre dimanche à 11 heures. Si je gagne permission prochaine fois je vous direz. Ce pas ma faute aussi quand je manquer quelquefois l'école, c'est malheureux seulement que j'ai pas comprendre toujours bien.

Recevez, Madame, mes meilleurs pensées et ayez un bon souvenir d'un pauvre exilé.

La formule finale trahit une collaboration blanche, et il a bien fallu que le chagrin, le désemparement de ma victime fussent manifestes pour qu'ils inspirassent à son camarade français cette imploration digne d'une épitaphe : Ayez un bon souvenir d'un pauvre exilé.

Le doux Inahilé était remonté à l'aventure, à travers les jours de nos relations et il n'avait trouvé à se reprocher que ces méfaits : un empêchement à accepter notre invitation un certain dimanche, à suivre un autre jour l'école, à comprendre d'autres fois la grammaire française.

En goûtant l'ingénuité de cette âme, je ne réfléchis malheureusement pas que son élan vers moi est pareil à la course que fournit sur une montée qui la suit la voiture

emballée sur une descente. Je ne sais pas prévoir que, la courbe achevée, rien ne relancera plus la foi de mon ami. Je fais gauchement cette réponse :

Mon cher Inahilé,

Je te remercie de ta bonne lettre, mais je ne suis pas fâchée contre toi, comme tu le crains. Ces derniers soirs, j'étais seulement un peu fatiguée parce que je ne pouvais pas arriver à bien faire travailler tous les élèves qui étaient plus nombreux que d'habitude. Il ne faut plus penser à cela.

Je te serre amicalement la main.

Je suis bien étonnée, le lendemain, — alors que trop facilement je suppose l'incident clos, — de recevoir une nouvelle léttre en retour de la mienne qui témoigne d'un état persistant d'inquiétude et de mélancolie. Pour qu'elle me parvienne dès le matin, par l'ordonnance qui avait emporté ma réponse la veille à 9 heures du soir, l'auteur l'a composée la nuit, avec l'aide de l'ami blanc.

Ma chère Madame,

J'ai reçu votre lettre qui m'a fait plaisir, mais pas de savoir que vous êtes fatiguée ; je suis bien triste. Vous vous dévouez pour nous. Je ne sais comment vous remercier, mais il ne faut pas être fâchée si vos protégés ne comprennent pas toujours tout ce qu'ils doivent faire. Il faut les pardonner pour cela. Je toujours bonne gentil.

Je vous serre cordialement la main.

Je suis malheureusement plus agacée par l'odieux personnage de dame protectrice, que me prête la lettre, que troublée par la détresse dont témoigne le signataire.

— Pourquoi n'as-tu pas écrit tout seul, au lieu de copier ces mots que tu ne comprends pas, comme « protégé », « dévoué » ? lui ai-je remontré à son retour à l'école.

— J'ai commencé la lettre tout seul, explique-t-il, mais j'ai plus trouvé les mots pour continuer... c'est pour ça, Madame.

Sa voix est toujours douce et nuancée, mais le sourire accoutumé ne l'accompagne pas. C'est si anormal que, pour la première fois, je suis très émue, très angoissée, comme à l'approche d'un désastre. Je m'efforce du moins de le prévenir, j'essaie, en hâte, du premier moyen venu de rappeler Inahilé à son âme quotidienne.

— Cela ne te fait donc pas rire, lui dis-je, de voir que je reconnais toujours bien les mots qui ne sont pas sortis de ta tête ?

Je le regarde bien amicalement pour quêter l'illumination habituelle de sa figure ; mais il ne m'envoie qu'un tout petit rayon, comme s'il ne lui en restait plus.

Par quelle perversité ai-je voulu, dès lors, cheminer encore dans la voie de cette pénible aventure avec des paroles ? Inahilé a épuisé les mots, puisqu'il n'en a plus trouvé pour écrire sa lettre. Il devrait lui rester encore des sourires et voilà qu'ils s'épuisent aussi.

D'autres individus, sous l'empire de la souffrance, réagissent ostensiblement, par l'impatience ou les larmes. Chez un autre qu'Inahilé mon injustice aurait provoqué la colère ; mais chez lui la douleur n'a pas d'autre réflexe que l'anéantissement.

Il fait tellement nuit, maintenant, sur sa personne que je ne sais plus dans quelle région de son être il s'est réfugié et que je le cherche, à tâtons, au risque de le piétiner, et c'est, hélas ! ce qui m'arrive.

J'ai pris pourtant le ton le plus doux possible pour lui demander :

— Qui t'a aidé à faire ta lettre ? Est-ce ton camarade le téléphoniste ?

— Non, Madame, lui était parti permission.

— Alors, c'est peut-être le caporal-fourrier qui a aidé Mamady l'autre jour ?

— Non, Madame.

Evidemment Inahilé croit que son collaborateur a commis un nouveau crime, de la nature mystérieuse de celui

qu'il a commis lui-même et en expiation duquel il souffre depuis plusieurs jours. Il prend donc bien garde de ne pas le dénouer. Ma situation est devenue très embarrassante et je suis bien aise de pouvoir en sortir à la faveur d'un petit incident.

Un élève retardataire frappe à coups redoublés et assez violents à la grande porte, faute d'avoir osé, ou su tourner la clé. On devine qu'il se désespère et toute la classe en est amusée. Je vais moi-même l'accueillir pour le ramener en riant.

— Alors, Yatma Gueye, tu ne sais pas encore forcer notre porte depuis trois mois que tu viens ici ? Si tu ne connais pas le métier de cambrioleur après quatre ans de service et de guerre, qu'est-ce qu'on fait donc dans ton bataillon ?

Yatma Gueye s'étouffe à force de rire, car c'est un grand rieur et pour mettre à profit cette disposition, toutes les plaisanteries, même un peu lourdes, lui sont bonnes. Presque tous les élèves s'égayent avec lui.

Inahilé, lui, n'a rien entendu. Maintenant tout le monde conjugue oralement le verbe vouloir qui se traduirait par « y a content » en espéranto militaire colonial. Il faudra l'écrire ensuite. Inahilé n'a pu réciter et il aligne distraitement : je veux, tu veux, il veut, nous veunons, vous veunez. Je dénonce, en ce verbe étrange, la confusion avec venir et Inahilé de lui-même corrige et met le passé indéfini en train. Mais à peine l'ai-je quitté que je le vois s'arrêter encore et poser sa plume ; puis, peu après, il place ses livres les uns sur les autres, rêveusement.

— Je vais faire travail au camp, Madame, me confie-t-il quand je passe à côté de lui.

— Comment, dis-je, tu ne vas pas faire la dictée avec les autres ? Tu ne vas pas non plus finir ton verbe ? Tu n'en as que pour cinq minutes ; je vais t'aider.

— Demain, Madame, je viendrai pour finir.

Les traits d'Inahilé et sa voix sont mornes jusqu'à l'im-

personnalité, jusqu'à l'absence. Je sens que mon cher élève et ami dont je regarde encore avec admiration, quand il se lève, la forme élancée, m'a déjà quittée depuis quelque temps ; je comprends que des cris, même, seraient impuissants à le ramener. J'avais pu rappeler Fôdé à travers la porte lors de ma brouille avec lui, le mois précédent, mais Inahilé, quoique présent, est déjà trop loin.

Je m'agite cependant encore :

— Pourquoi demain ? voyons, demain il peut arriver quelque chose ; demain, il peut tomber de la pluie.....

— Si, demain, répète Inahilé qui s'en va sans regard pour personne.

J'accompagne le tranquille fugitif jusqu'au seuil avec l'espoir, non de le retenir, mais de lui donner à emporter quelque mot heureux qui recréerait un peu plus tard sa confiance. Je ne trouve que cette affirmation périmée :

— Tu as bien compris, n'est-ce pas, Inahilé, que je ne suis pas fâchée contre toi..... que ma famille et moi nous sommes tous contents de ton travail... et de ton cœur...

A chaque protestation de mon amitié, des demi-sourires s'allument sur le visage mort d'Inahilé pour s'éteindre aussitôt, renouvelant mes affres de certaines nuits où, réveillée par un chauchemar ou un mal subit, j'avais frotté l'une après l'autre mes dernières allumettes sans autre bénéfice que ces lueurs brèves qui remuent les ténèbres.

Je savais bien qu'il n'y avait plus à attendre Inahilé le lendemain ni les jours suivants. Je savais bien que mes derniers mots avaient été vains. J'avais assuré Inahilé que je n'étais pas fâchée ? Que lui importait-il ? Puisqu'il n'avait pas su être aimable à mes yeux alors qu'il s'était efforcé le plus pieusement de l'être ; puisqu'il n'avait su que m'agacer avec les lettres, avec les mots en lesquels il avait mis toute son espérance, à quoi servait-il qu'on cherchât à le consoler de sa misère ? Il valait mieux qu'il la dérobât.

J'ai relu sa dernière lettre pendant son absence. J'ai

retrouvé parmi les phrases toutes faites dues à notre formulaire, ces petits mots émanés d'une ferveur plus naïvement humaine : Je toujours bonne gentil. (Je serai toujours bon, gentil.) Aussi délicatement formée et fermée que des boutons de roses, l'écriture atteste la sincérité de cette promesse et je découvre enfin, dans une marge, tracée d'une pointe de crayon fine comme un cheveu, estompée légèrement de l'ongle, la première œuvre picturale d'Inahilé.

C'est une délicate copie, répétée, d'un trèfle à quatre feuilles.

Son camarade blanc avait dû lui dire que cela porterait bonheur à sa lettre ; mais la deuxième tentative, la plus jolie, n'offre que trois feuilles..... innocemment.

Je me vois désormais telle que je dois apparaître au fugitif : un phénomène d'inhumanité et je me dis, au bout de quelques jours de sa retraite sous sa tente, qu'il ne doit pas me regretter.

Comment, en effet, pourrait-il m'aimer encore, s'il me croit capable de lui avoir témoigné de la rancune pour les « méfaits » qu'il s'est reprochés ? Je le suppose bien consolé et remplaçant mes leçons par les conseils du soldat français obligeant qui l'a aidé à faire ses lettres.

Mon hypothèse est approuvée par ma famille et par notre locataire, le capitaine Vié.

Toutefois j'interviewe sur le sujet Moussa Boury, l'ordonnance de Vié, et celui-là même qui fut notre courrier. Moussa Boury n'est qu'un enfant ; sur ses traits ronds, sur ses joues rebondies, sa peau tendue reluit comme celle d'une grenade verte. On ne saurait dire qu'il sourit : quand il s'égaie, sa chair crève comme un fruit trop plein et laisse voir, tout blancs encore, les pépins des dents.

Cependant malgré sa jeunesse, je pense que Moussa Boury est plus grand oracle que moi, que son capitaine et que tous les miens sur les questions sentimentales, car, à propos des chagrins de cœur, sa gravité devient farouche.

— Quels élèves as-tu vus au camp, avant d'arriver ici ? lui ai-je demandé tout d'abord.

— J'ai vu tous.

— Que t'a dit Amadou Saar ?

— Lui va arriver ce soir à l'école.

— Et Yatma ? et Fôdé ? et Mahava M'Ba ?

— Tous, tous ils va venir.

— Et Inahilé, viendra-t-il aussi ?

— Non, lui y a fatigué trop pour venir.

— Fatigué ? à la section hors rang ? Non, Moussa, Inahilé n'est pas fatigué. Inahilé est fâché contre moi, c'est bien triste.

Moussa ne répond rien, il baisse la tête. Mais, tandis que j'insinue ensuite qu'Inahilé a sans doute trouvé, pour remplacer mon école, la bonne volonté d'un camarable blanc, les traits de Moussa se tendent si fort que je crains qu'ils n'expulsent l'œil qui devient saillant. Perfidement j'ajoute encore :

— J'ai de la peine de ne plus le voir ici, près de nous, mais si tu peux m'apprendre qu'il a trouvé quelqu'un pour corriger ses devoirs là-bas, j'en serai bien heureuse pour lui, quand même.

Moussa se redresse à ce vœu, comme si je l'avais insulté lui-même. Toute son âme pousse hors de sa gorge des négations violentes qui me giflent sévèrement.

— Non ! lui Inahilé il a pas faire école, dans le camp, là-bas ! lui y a pas demandé jamais n'autre personne pour faire prendre lire comme vous ici !

Cependant, le capitaine Vié a été intrigué par ma conversation des jours précédents concernant ma classe et, comme il a rencontré Inahilé dans le camp il lui a demandé :

— Pourquoi toi y a plus aller l'école avec camarades ? Y a pas bon l'école ?

— Si, mon capitaine.

— Quand l'école y a bon, faut pas manquer l'école, faut revenir ce soir.

Et Inahilé est revenu le soir, parce qu'il ne pouvait expliquer son empêchement à son capitaine et parce que sans doute aussi, il lui semblait fatal qu'il revint.

A travers les arbres je l'ai vu arriver à une allure rapide, mais il n'a pas jeté son coup d'œil habituel et familier par la fenêtre ouverte du rez-de-chaussée, en passant. Il a atteint la porte sans détourner la tête, il est entré sans sourire et sans tendre la main. Deux élèves sont déjà au travail dans la salle. A côté d'eux, il se présente à mon accueil avec discrétion. Il est très beau, ainsi, debout, silencieux, son long corps engaîné dans la raideur de sa capote neuve, d'un bleu vif.

Je ne le laisse pas longtemps incertain.

— Alors, lui dis-je, tu étais fâché contre moi ?

— J'étais jamais fâché avec vous, Madame ; c'est vous qui étiez fâchée avec moi.

Je me mets à rire.

— Mais puisque je t'ai dit que non, vieux fou !

— Peut-être c'est vrai que je suis fou, mais moi j'ai toujours pensé comme ça.

— Enfin, je suis contente de te revoir !

Je lui ai pris la main trois fois en signe de réconciliation et il s'est prêté à ce rite avec sa tranquille douceur habituelle. Je ne sens, dans le retour de sa pression, aucun excès qui trahisse de l'assurance, aucune indécision non plus qui témoigne d'une contrainte. La délicatesse de son tact, la noblesse de ses mouvements m'étonnent.

En hâte, très impressionnée, je me mets à chercher parmi les exercices au programme du jour, celui dont l'agrément conviendra le mieux aux heureuses circonstances. Mais Inahilé a ouvert son cahier et réitère plusieurs fois le souhait de finir le verbe « vouloir » laissé, huit jours auparavant, en panne. J'admire l'insistant désir de reprendre, le jour du retour, la tâche que la brouille avait sectionnée. Je me plais à voir la précision tranquille avec laquelle Inahilé, dès que je l'ai permis, recoud de sa

plume adroite la minute actuelle aux jours intacts de notre amitié.

Quand il a fini, il rit et je ris aussi, de la même surprise sans doute, de voir qu'après une si épaisse nuit le grand jour nous éclaire aussi subitement aux yeux l'un de l'autre.

LUCIE COUSTURIER

RÉFLEXIONS SUR LA LITTÉRATURE

LE VOYAGE INTÉRIEUR

Je crois bien que le genre du voyage intérieur ou, si l'on veut, de la psychologie décorative, fut une des inventions du symbolisme. Invention relative, puisque la carte du Tendre peut rentrer sous cette rubrique, et, surtout, que le *Roman de la Rose* s'y relie formellement. Le symbolisme se trouvait là dans son domaine : visions et voyages terrestres symbolisaient visions et voyages de l'âme ; le passage à travers la nature était un passage à travers la « forêt de symboles », et les regards que nous fixions sur elle étaient au moins aussi familiers que ceux dont elle nous observait.

Le *Voyage d'Urien* d'André Gide, suivi, à quelques mois de distance, de *Couronne de Clarté* de Camille Mauclair, furent, en prose, deux œuvres typiques, deux illustrations précises de ce symbolisme. Mais la poésie surtout vécut en partie sur lui. Les premiers poèmes de M. de Régnier, la *Chevauchée d'Yeldis* de Vielé-Griffin, la plupart des écrits des poètes mineurs semblent hantés par ce thème. On y rattacherait d'ailleurs, avec des réserves, telles œuvres des pères de l'école comme les *Illuminations* de Rimbaud, la *Prose pour des Esseintes* et le *Nénuphar Blanc* de Mallarmé.

Des réserves dont il n'est pas difficile de voir le sens. Toute cette production se distribuera entre deux limites, dont l'une sera l'allégorie pure et l'autre ce que j'appellerai, faute d'un meilleur terme, le symbole pur. Le *Roman de la Rose* et surtout la carte du Tendre sont des allégories pures, puisque les pays et les personnages y portent les noms mêmes des sen-

timents qu'ils représentent. Le sens allégorique répond aux incidents du voyage et aux lieux traversés, exactement et trait pour trait, comme la ligne de la mer à celle de ses rivages. Mais, dans le voyage symboliste, l'allégorie reste à l'état de tendance et de direction, ne passe pas à une réalité matérielle. Le symbole n'est pas un décalque, mais une substance poétique qui vit aussi par elle-même, avec spontanéité et gratuité.

Et surtout le voyage symboliste comporte un sujet déterminé, toujours le même ; il rappellerait le *Pélerin* de Bunyan plutôt que le *Roman de la Rose* ou le *Tendre :* c'est un voyage du poète à l'intérieur de lui-même. Le symbolisme s'est développé à l'ombre du mythe de Narcisse, que des accointances avec le Parnasse lui faisaient appeler parfois Narkissos. Le *Voyage d'Urien* tenait par bien des côtés au *Traité de Narcisse*, en gardait l'illustration, le décor. Rémy de Gourmont ne se trompait pas lorsqu'il voyait dans l'idéalisme la philosophie propre de la littérature symboliste, comme le scientisme avait été la philosophie de la littérature naturaliste, comme le bergsonisme est, selon M. Benda, la philosophie de la littérature belphégoriste.

Mais ce voyage intérieur qui, dans les dernières années du XIXe siècle, fournit leurs thèmes principaux aux poètes et aux prosateurs symbolistes, nous en voyons à présent les parties artificielles. Quand parut *Couronne de Clarté*, M. Mæterlinck écrivit dans le *Mercure*, très sincèrement sans doute, que cela lui paraissait un des plus beaux livres qui eussent jamais été écrits. Si quelqu'un en disait autant aujourd'hui, M. Mauclair y verrait probablement une mauvaise plaisanterie. Pareillement le *Voyage d'Urien*, qui émerveilla autrefois tant de jeunes gens, est aujourd'hui le moins lu des ouvrages d'André Gide, le plus indifférent au gros de ses lecteurs. Il occupe dans son œuvre cette place en porte-à-faux que tient l'*Ennemi des Lois* dans l'œuvre de M. Barrès. Il intéresse d'ailleurs d'autant plus l'historien, à qui il plaît de voir seulement dans une œuvre sa fonction dans une suite littéraire ou son rôle dans le développement d'un écrivain. De ce point de vue il forme entre *André Walter*, *Paludes*, les *Nourritures*, le deuxième de quatre degrés qui se suivent très régulièrement.

Mais, du point de vue de l'art, *Couronne de Clarté* et le *Voyage d'Urien* nous paraissent aujourd'hui des mondes morts

comme la lune. Le premier ne rayonne que de clarté froide, et le second est un voyage dans un univers à deux dimensions qui non seulement n'est pas le nôtre, mais n'est pas celui de l'auteur, car l'auteur l'a abstrait de lui par une coupe artificielle, par une démarche de son intelligence. Ce sont là les témoignages d'une période littéraire, les signes d'un art qui fut intellectualisé à l'excès, et auquel les acteurs, qui savaient fort bien cela, s'empressèrent tous deux de tourner le dos. Bien qu'ils fussent alors très jeunes l'un et l'autre, ils paraissent avoir écrit ces voyages pour liquider un passé plutôt que pour exprimer leur présent ou pour s'orienter vers un avenir. Ajoutez que c'était pour des débutants, hantés par Flaubert et par le métier parnassien, de magnifiques exercices de style.

Je rattachais, très largement d'ailleurs, ces voyages symbolistes à tels poèmes mallarméens et aux *Illuminations*. Mais notons d'abord que s'ils ont subi l'influence de Mallarmé ils n'ont pas subi celle de Rimbaud. *Couronne de Clarté* et le *Voyage d'Urien* sont des œuvres de logique liée, de suite oratoire, comportant tous les développements, les tours de pensée et de style qu'on trouve dans la rhétorique transmise par Flaubert. Ils se placent sur un registre tout à fait différent de l'art direct, discontinu, purifié de ciment commun et de liant intellectuel, tel que le révèlent les *Illuminations*, la *Prose pour des Esseintes* ou le *Nénuphar Blanc*. Et remarquons enfin qu'autant ces œuvres du symbolisme de 1893 ou 1894 ont cessé d'exercer une action littéraire et même d'être connues, autant les formules de Rimbaud et de Mallarmé nous paraissent en plein courant de la littérature actuelle et en pleine influence sur elle.

Du point de vue qui nous occupe, celui du voyage intérieur, la différence est grande. Dans le premier cas il s'agit d'un voyage dans un monde d'idées, de ce qu'on appelait en ce temps-là une idéologie. Mot aussi consubstantiel à la littérature de cette époque que les mots de « méditation » ou d' « élévation » à la poésie romantique. Les trois livres du *Culte du Moi* sont appelés par M. Barrès « trois idéologies ». Les symbolistes se proposaient volontiers d'écrire des « idéologies passionnées », où rien ne manquait plus que la passion. Au contraire les fragments de Rimbaud et de Mallarmé que nous opposons ici aux amples idéologies symbolistes nous frappent en ceci qu'ils

essaient de présenter au lecteur non pas un extrait idéologique, obtenu par celui dont la chair est triste et qui a lu tous les livres, mais un monde intérieur complet, un monde vivant, singulier, individuel ; ils ne se servent pas de la géographie pour figurer artificiellement un pays nouveau, mais sont eux-mêmes un pays nouveau, avec sa lumière propre, sa végétation particulière, son humanité indigène, son langage. Un poète est un monde, non au sens quantitatif, mais au sens qualitatif. Pour nous faire voyager dans ce monde, il faut nous l'ouvrir avec ses trois dimensions. Les *Illuminations* et le *Nénuphar Blanc* poussent à l'hyperbole (*Hyperbole! de ma mémoire...*) cette création du pays, de la nature qu'est le poète, et où nous voyageons. La carte du Tendre et la *Prose pour des Esseintes* (je renvoie au commentaire que j'en ai donné dans mon *Mallarmé*) constituent les deux extrêmes absolus d'un genre.

*
* *

Je m'efforce ici de remonter moi-même un courant de mon monde intérieur et de mon passé pour m'expliquer la joie où m'a plongé *Suzanne et le Pacifique*, de M. Jean Giraudoux. J'en dirais bien volontiers ce que M. Mæterlinck disait, vers 1894, de *Couronne de Clarté*. Et comme M. Mæterlinck exagérait de bonne foi, il se peut bien aussi que j'exagère de bonne foi. On verra dans dix ans ce qui restera de cet enthousiasme. Mais enfin, pour moi, la beauté des *Illuminations* et du *Nénuphar Blanc* n'a pas bougé, et comme le livre de M. Giraudoux me paraît se relier à cette veine, participer à cette nature, comme, au contraire des *Illuminations*, il n'est pas un livre isolé, un aérolithe étrange, mais se relie à toute la littérature de la génération montante (qui n'est d'ailleurs pas la mienne et que je vois d'un autre rivage) il y a bien des possibilités pour qu'il fasse une fortune durable.

Suzanne vient à sa place et en son temps dans l'œuvre de M. Giraudoux qui paraît maintenant dessiner une perspective aussi vivante et aussi intéressante que la première partie de celle de Barrès ou de Gide. Dans l'*Ecole des Indifférents*, et dans *Simon le Pathétique*, M. Giraudoux détachait des parties de lui-même, leur donnait une liberté dont elles se grisaient comme

d'un Vouvray doré, les laissait ou les faisait jouer sous ses yeux dans le miroir d'un monde plus vrai

Le divin Mahomet enfourchait tour à tour
Son mulet Daïdol et son âne Yafour,
Car le sage lui-même a selon l'occurrence
Son jour d'entêtement et son jour d'ignorance.

Et d'autres jours encore, et l'artiste bien davantage. Ces jours-là M. Giraudoux écrit Daïdol l'Entêté ou Yafour l'Ignorant, Manoël le Paresseux ou Simon le Pathétique. Puis ce fut la guerre, le moment où on sortait de soi de manière plus originale et plus difficile qu'au temps de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* ou des *Nourritures Terrestres*. Le bleu horizon teignit ces « sorties » à des couleurs que les littérateurs de 1894 ignoraient. Et *Lectures pour une Ombre*, *Amica America, Adorable Clio* ont cette originalité de nous paraître habillées de bleu et vivantes dans le bleu. Une originalité que nous croyons d'abord bien excentrique, et dans laquelle ensuite nous nous reconnaissons nous-mêmes et cinq millions d'hommes. C'est le privilège d'un grand écrivain. « Je suis, dit Suzanne, la seule personne qui voit le soleil en rêve. » M. Giraudoux est le seul homme qui ait vu la guerre en bleu, c'est-à-dire comme elle était. Les Français, peuple logique, ne veulent pas savoir que la couleur du drap militaire a été changée. Ils voient toujours cette guerre culottée de rouge. Comme à la lueur d'une étoile lointaine, il faut des années au rayon bleu pour atteindre le monde sublunaire. Comme dans une étendue cartésienne M. Giraudoux l'a amené instantanément à nous.

Sous ses prénoms à épithètes, il s'était dit lui-même. Dans ses livres de guerre il était sorti de lui, sorti aussi de la guerre par chacune de ses phrases, qui, en tournant le dos à la guerre, devenaient pour nous le type de la littérature de guerre ; ainsi, de ceux qui disputaient à qui verrait le premier le soleil levant, le gagnant fut celui qui regarda vers le couchant et aperçut les montagnes occidentales touchées par les premiers rayons. *Suzanne et le Pacifique* est un voyage comme *Amica America*, mais un voyage dans le monde intérieur. Voyage qui rappelle la *Prose pour des Esseintes* beaucoup plus que le *Voyage d'Urien*.

L'île de Suzanne n'a rien d'allégorique. Elle est, comme la nature, une vraie nature.

Quand le livre parut débité en tranches minces dans la *Revue de Paris*, comme d'Otrante à Cadix, les lecteurs partis trente au premier numéro se trouvèrent à peine dix au dernier. Moi-même j'abandonnai à la première étape. Je me rendis compte que cela ne supportait guère la division. Le contraire exactement de ces romans de M. Paul Bourget, dont les six parties se moulent exactement sur les dispositions et l'attente du lecteur de la *Revue des Deux Mondes*, comme le melon que la nature, selon Bernardin, a divisé en tranches pour nous inciter à le manger en famille. *Suzanne* n'est pas un melon. C'est une pomme : et je pense aux raisonnements insidieux par lesquels les instituteurs persuadent aux petits enfants que la terre ou une pomme cela se comporte de la même façon. Comme Jupiter visita Léda sous la forme d'un cygne, la Terre n'apparaît-elle pas à Newton sous la figure d'une pomme ? (à Eve aussi). *Suzanne*, île de Suzanne, pomme rose et blonde,

Qu'as-tu vu dans ton exil ?
Disait à Spencer sa femme,
A Rome, à Vienne, à Pergame,
A Calcutta ? Rien !... fit-il...
Veux-tu découvrir le monde
Ferme les yeux, Rosemonde.

Puisque c'est son univers que M. Giraudoux a voulu mettre au jour dans cette belle bulle ronde, pourquoi ce changement de sexe ? Pourquoi Suzanne au lieu d'Urien ou de Simon ? C'est que la création poétique ressemble à l'autre, et que celui qui crée imite Dieu. M. Giraudoux a détaché de Simon — ou de lui-même — une côte. Le monde que nous créons, ou le monde qui se crée de nous, c'est une femme, c'est de la nature féminine, c'est de la féminité inemployée, que sais-je ? Pour M. Giraudoux, dont la littérature est très jeune, ce serait fort bien une jeune fille. La jeune fille est partout présente vaguement dans son œuvre, comme une eau invisible et divisée dans un pays de verdure, comme le jeune homme dans l'œuvre de M. Abel Hermant. Il était naturel qu'il trempât, pour le rendre plus frais, son monde intérieur dans une sensibilité de jeune

fille, non d'une couventine, mais d'une lycéenne. (Avez-vous remarqué que depuis vingt ans la lycéenne a évincé de la littérature la couventine, alors que l'adolescent des romans est resté le pensionnaire des établissements religieux ?) Suzanne est une sœur de Claudine. Mais les aventures de Claudine ne la mènent qu'à Paris, tandis que Suzanne gagne le voyage autour du monde offert par le *Sydney Daily* à la première de son concours la meilleure maxime sur l'ennui, et au cours de ce voyage est jetée sur une île déserte, ou plutôt dans une île individuelle, faite à sa mesure, qui n'est peuplée que par elle, mais est toute peuplée d'elle.

M. Giraudoux a une vision originale des choses et surtout des rapports entre les choses. Et comme les choses ne sont que dans leurs rapports réciproques, cela revient au même. Quand on entre chez lui, il faut faire comme un wagon du Sud-Express qui en arrivant en Espagne doit modifier l'écartement de ses roues. Il faut s'adapter à de nouvelles images. Rien d'ailleurs de plus agréable et de plus facile. *Suzanne* remet tout cela au point en transportant ce monde dans une île, en symbolisant sur une figure de jeune fille l'imagination de M. Giraudoux. Il y a dans cette île le rocher Claudel et le rocher Rimbaud. Aujourd'hui l'île Giraudoux nous semble un monde bizarre. Mais n'oublions pas que ce genre d'image géographique fut appliqué pour la première fois par Sainte-Beuve à Baudelaire dont l'œuvre était pour lui un Kamchatka littéraire. Aujourd'hui ce Kamchatka est devenu pour nous un Bougival. Dans cinquante ans on ira peut-être à l'île Giraudoux comme à la Grande-Jatte.

On s'étonne parfois de voir M. Giraudoux voir et sentir ainsi ; on se demande comment il peut être Persan, — je veux dire de l'île Suzanne. Il doit, lui, trouver bien singulier un monde où tout le monde n'en est pas, ou plutôt un monde où chacun n'a pas son île. Ce livre qui a paru si bizarre à tant de lecteurs de la *Revue de Paris*, j'imagine une humanité où il représenterait le seul mode de littérature possible. Dans ce monde, faire de la littérature, écrire, ce serait mettre au jour son île, dire son île, la dire insulairement, avec les créations qui lui sont propres, ses epyornix, ses moas, ses ornithorynques. — Mais je n'ai pas d'île. — Alors n'écrivez pas. Dans ce monde

évidemment il n'y aurait pas de littérature classique, et le mot de classicisme serait inintelligible. Certes il n'est pas le nôtre. Littérairement comme géographiquement, notre terre est faite d'un mélange et d'un équilibre de culture insulaire et de culture continentale. Mais la *Prose des Esseintes* ou *Suzanne* nous fait rêver une hyperbole, une pureté d'île, état rare, précaire et charmant qui prend fin par le retour de la règle, la rentrée au bercail. Le roman se termine sur l'entrée du contrôleur des poids et mesures...

Un contrôleur qui opérerait sur un registre plus délicat de poids, et qui incorporerait l'île Suzanne à des mesures plus subtiles, ne serait pas embarrassé pour lui trouver d'autres antécédents, et la rattacher à un archipel, à un système insulaire. Je crois que le monde d'images où vit M. Giraudoux dérouterait moins un Anglais qu'un Français. Elles rappellent la préciosité du XVIe siècle et particulièrement les dialogues des comédies shakespeariennes. Or comment Shakespeare, avant de se retirer à Stratford, a-t-il terminé et résumé son œuvre ? Il a voulu que sa dernière comédie, la *Tempête*, fût l'île Shakespeare. Il s'est représenté en Prospero, créant et organisant autour de lui un monde à lui, un monde qui fût lui, où le génie Ariel fût tout simplement son génie. La poésie de Victor Hugo après 1851 s'explique comme un effort pour créer l'île Hugo,

(Mais le Père est là-bas dans l'île !)

effort d'ailleurs mal réussi parce que le poète empêtré dans une trop abondante tradition copie de trop près une autre île, qui est Patmos. Chateaubriand, après avoir cherché son île toute sa vie, l'a trouvée une fois mort, au Grand-Bé. Et le parcours continental de Napoléon est peu de chose à côté de la perfection plastique des deux îles qui ne vivent que de lui et par lui, celle de sa naissance et celle de sa mort. Il y a peut-être un dialogue possible entre le contrôleur des poids et mesures (dont le critique fait lourdement le personnage) et la charmante Suzanne.

ALBERT THIBAUDET

P. S. — Comme la plupart des lecteurs de la *N. R. F.* sont des lecteurs du *Temps*, je les avertis qu'ils ne me croient pas,

sur la foi d'un article de leur journal, passé à la réaction et à la congrégation, au trône et à l'autel. Il m'est arrivé d'écrire que les quelques coups de bâton reçus, un jour de sa jeunesse, par Voltaire, faisaient bien dans le paysage littéraire qu'est son existence. M. Souday en a conclu que j'approuvais les coups de bâton donnés par les grands et petits seigneurs aux gens de lettres et aux « confrères que je n'aime pas », ce qui ne pouvait être que le fait d'un « homme bien pensant ». De ce que Sainte-Hélène fait bien dans la vie de Napoléon, s'ensuit-il que nous approuvions Hudson Lowe ? Les critiques qui admirent le plus Voltaire sont unanimes à mésestimer son caractère, et s'il ne mérita pas les coups de Rohan, qui agit dans cette affaire avec la plus dégradante lâcheté, il lui resta une longue vie pour en mériter un peu d'autres, qui heureusement lui furent épargnés. Aucun homme ne fut moins à plaindre que Napoléon d'avoir été à son tour une victime de la guerre. Et de tous les hommes de lettres aucun n'eut moins lieu que M. de Voltaire de se poser en victime de son temps. Quand M. Souday nous dit que la destinée du pauvre Arouet eût suffi à légitimer la Révolution, qu'il vécut et écrivit sous un despotisme pire que celui du Saint-Office, nous avons le droit de sourire de cette littérature électorale. Voltaire nous est un admirable modèle dans l'art d'écrire et même de penser, mais je persiste à croire qu'il n'est pas pour les gens de lettres d'un bon exemple professionnel et moral. « On peut apprendre quelque chose d'un scélérat », disait Frédéric II pour s'excuser de l'avoir fait venir à Berlin. Je n'irai pas jusque-là. Je m'en tiens aux opinions modérées et motivées de Brunetière, de Faguet, de M. Lanson. Mais n'appartenant à aucun parti politique même en matière de politique, à plus forte raison ne suis-je d'aucun parti politique en littérature. Le jour où je changerai, je préviendrai ; je pense bien d'ailleurs qu'aucun lecteur de la *N. R. F.* ne s'y est trompé.

A. T.

NOTES

CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

LA POÉSIE D'AUJOURD'HUI, un nouvel état d'intelligence, par *Jean Epstein* (Éditions de la Sirène).

Y a-t-il jamais eu entre les poètes et leur public, un plus large abîme que celui qui, aujourd'hui, les sépare ? Les bords en vont s'écartant. Et pourtant l'on pourrait prouver que cette époque-ci est essentiellement poétique. La poésie envahit le roman et le théâtre supérieurs ; les savants et les philosophes se trouvent, au profit des poètes, déboutés de leurs conclusions. Voici que deviennent, à juste titre, des armes essentiellement apolloniennes ce qu'on refusait jadis aux poètes : les calembours, les tics, les jeux d'écriture, les exercices mécaniques, le hasard, — et non seulement celui-là né du froid artificiel de Mallarmé —, l'idiotie, les preuves par l'absurde. Mais le public qu'on précipite sans enseignement technique ou avertissement historique préalables dans de difficiles frénésies, se refuse à faire l'effort nécessaire auquel le convoque le poète. Celui-ci rebuté s'enfonce dès lors dans un hermétisme qu'il corrige par des à-coups de réclame hargneuse ou par des credos comminatoires. C'est ici que devrait intervenir la critique. Jamais les poètes n'en eurent plus besoin. Jamais elle ne leur fut moins fidèle. Exception faite de trois ou quatre noms, parmi lesquels il y a d'ailleurs quelquefois plus de bonne volonté que de compréhension, la critique nie, rit, se dérobe.

Tout ceci pour expliquer que c'est dans un sentiment de réelle sympathie qu'on ouvrait le livre si nécessaire de M. Epstein. Il faut malheureusement ajouter de suite qu'on n'y a guère trouvé ce que l'on y cherchait. Dès le début le lecteur est rebuté par des définitions de manuel telles que celles de la pensée-phrase, et de la pensée-association ; par des truismes, « la répétition de l'excitation conduit à la suppression de la sensation

produite » (p. 35) ; « les émotions sont involontaires » (p. 31) ; « l'émotion sexuelle est une des bases de l'inspiration artistique » (p. 32), que le désir de faire œuvre de vulgarisation (ce qui n'est pas d'ailleurs, semble-t-il, dans les intentions de l'auteur) n'explique pas suffisamment. On force son chemin à travers une terminologie scientifique inassimilée et souvent inexacte. L'auteur croit évidemment que la cœnesthésie est un phénomène pathologique (il y revient à plusieurs reprises) alors que ce n'est que ce sentiment obscur de la vie de nos organes qui est à la base de la notion du moi. L'usage que M. Esptein fait du mot pressentiment est également inexact.

L'argumentation de l'auteur s'appuie sur une psychiâtrie périmée comme celle d'Ebbinghaus ; sur des philosophes d'avant-hier comme Ribot ; sur des vulgarisateurs comme Gourmont ; sur des ouvrages d'amateurisme comme ceux de G. Le Bon. Par contre M. Epstein parle du subconscient sans mentionner les travaux de l'école de Zurich, en en réduisant le champ à un ensemble de phénomènes de la vie végétative, alors que ce champ est infiniment plus vaste, et contient, avec notre passé oublié, les instincts primordiaux, nos reflexes ataviques, etc... Plus loin l'auteur affirme, non sans arrogance, « qu'on ne peut plus se passer du déterminisme universel » oubliant Bergson (dont le nom qui a pourtant une certaine importance en matière de poésie contemporaine n'apparaît à aucun moment), encore que sa théorie du développement de la pensée sur le plan unique paraisse bien bergsonnienne. En passant, nous apprenons que « l'étude de la logique onirique n'a encore été réussie sérieusement par personne » (p. 109), ce qui est bien singulier après les travaux célèbres de Freud, Yung, et Havelock Ellis.

Les pages que M. Epstein consacre à la littérature moderne (refus de la logique, impulsivité, les métaphores, etc...) sont meilleures. « La métaphore, dit-il, a toujours été la moitié de la poésie ; mais jamais, sinon par Mallarmé, elle n'a encore été employée en quantités aussi industrielles ». Il cite de bons auteurs. Mais dans un livre sur la poésie moderne, il est insuffisant de consacrer deux pages aux problèmes de la rime, et douze lignes au rythme.

Seront lus utilement deux essais sur la poésie des aliénés et

sur le cinéma dans leurs rapports avec la poésie (rappelons en passant à l'auteur que l'admirable mot « movies » est de l'argot américain et non anglais).

M. Epstein termine en expliquant la poésie moderne par l'état de fatigue. Ne l'expliquait-il pas plus haut par la recherche du nouveau qui est bien, quoi qu'il en dise, le contraire de l'état de fatigue ? Et si des poètes fatigués s'adressent à « une aristocratie névropathique » comment obtiendront-ils d'elle l'effort nécessaire pour être compris ? Sans vouloir offenser personne, on pense parfois en tournant ces pages qu'elles ont été écrites par un Max Nordau sympathique à la dégénérescence. Nous arrivons ainsi à la fin du livre de M. Epstein sans avoir trouvé le traité de la poésie des dix dernières années qu'un public français et étranger continuera d'attendre.

PAUL MORAND

*
* *

AU SUJET DE MAURICE BARRÈS.

Pourquoi tout à coup M. Maurice Barrès ? Pour rien. Cependant, à quelques semaines de distance, une *Vie de Maurice Barrès*, d'Albert Thibaudet, un *Billet à Angèle*, une *Mise en accusation de Maurice Barrès* des Dadas, et deux *Visites à Maurice Barrès*, par quoi s'ouvre un charmant album de souvenirs de Jean Cocteau. Certes ce dernier opuscule date de 1917 et c'est par pur hasard que les Dadas ont choisi Barrès parmi d'autres pour le juger. Mais il n'en reste pas moins vrai qu'on vient d'évoquer encore le procès que les générations qui ont aujourd'hui moins de trente cinq ans n'ont cessé de faire à l'auteur des *Déracinés*. Pour notre part, nous ne trouvons dans tout ceci aucun fait nouveau et nous estimons qu'il n'y a pas lieu à révision.

Dans les discours faits à la Salle des Sociétés Savantes, nous relevons d'anciens reproches : théories confuses basées sur des postulats, duperie de l'action comme remède au nihilisme, critique de l'analyse considérée comme une fin, enthousiasmes frigides. La seule et grave accusation qu'il y ait lieu de retenir contre Maurice Barrès c'est « d'avoir renoncé à ce qu'il y avait d'unique en lui ». Dans l'acte d'accusation, un orateur prit texte de la seconde partie de l'œuvre et de la vie de Barrès pour nier la première. Nous ne le suivrons pas dans

ses conclusions. Que le nihilisme de Barrès ait été de qualité médiocre puisqu'il n'a pu y conformer sa vie, c'est l'évidence. Cela ne concerne que lui et ne nous a jamais désillusionnés. Nous goûtâmes chez Maurrice Barrès une curieuse méthode jésuite appliquée à la négation, sans plus ; pour un système philosophique, ce ne fut jamais à lui que nous nous adressâmes, mais aux Russes et à l'Extrême-Orient. Que Barrès soit revenu à l'action ne porte aucun préjudice au nihilisme en soi, qui continue d'être le plus puissant tonique et la forme la plus élevée de l'élan vital. Les jeunes accusateurs qui veulent sympathiquement reprendre l'expérience et la continuer jusqu'au bout peuvent aller de l'avant sans s'arrêter à condamner. « Barrès n'a jamais été un homme libre », disent-ils. C'est bien possible, mais nous serions tentés de conclure avec la défense : « ce n'est pas sa faute ». A leur tour, d'essayer leurs forces et de tâcher de passer « de la certitude au doute et du doute à la négation, sans y perdre toute valeur morale » [1].

Pour revenir à Jean Cocteau, qui, à notre regret, s'est imposé de faire court, on lira avec grand amusement ces huit minutes chez M. Barrès. Ce qui choquait les Dadas, c'est la double personnalité de Barrès. Ce qui agace Jean Cocteau, c'est le jardin de Bérénice. Il en résulte d'heureuses formules : « le voyage à Sparte est un voyage d'amour à trois. Mais de la Grèce ou de la Lorraine qui porte la chandelle ? » ; de justes remarques : « Barrès parle beaucoup d'ausculter, de consulter, de méditer... mais cela finit toujours par une rêverie à la porte..... » ; une exacte topographie : « cet esthétisme... cette gauche de droite que Barrès exploita toujours... » ; d'excellentes notations psychologiques : « la profonde mélancolie de Barrès de n'être pas poète... ». Enfin ce jugement rigoureux : « Barrès s'*arrange*... on ne s'*arrange* pas », par lequel Jean Cocteau et les Dadas (que je m'excuse de réunir ici) terminent leur réquisitoire.

PAUL MORAND

1. On pourrait d'ailleurs, sans sophisme, démontrer que dans la deuxième partie de son œuvre Maurice Barrès continue à être destructif. Qu'on songe où le stérile culte des morts a mené la Chine. A quelle catastrophe ne conduirait pas un nationalisme tel que le veut l'auteur ?

*
* *

NOTES SUR MÉRIMÉE, par *Charles Du Bos* (Crès).

Cet essai très fouillé et très aigu avait été fort remarqué lorsqu'il avait paru dans une revue. M. Du Bos s'est efforcé de pénétrer au foyer même de la conscience et de l'intelligence de Mérimée, dont la place demeure encore assez discutée. La postérité le rangera-t-elle, comme paraît l'y inviter M. Du Bos, à côté de Stendhal ? En tout cas Stendhal et lui ne sauraient se nuire. Ils se mettent en valeur l'un par l'autre. Ils apparaîtront, à des rangs probablement différents, comme deux espèces d'un genre, déposé par le courant et la tradition du XVIIIe siècle. La question du style de Mérimée serait à discuter. L'auteur qui écrivit la préface des *Nouvelles Lettres à une Inconnue*, Blaze de Bury, dit que la grande différence entre Stendhal et Mérimée est que le premier n'a pas de style tandis que le second en a un. Croit-il ? Qu'on vous lise au hasard une demi-page de Stendhal et vous reconnaîtrez l'auteur. Reconnaîtriez-vous une page de Mérimée ? Ce n'est pas là, je le sais, une pierre de touche absolue ; mais le problème reste posé.

ALBERT THIBAUDET

*
* *

VICTOR HUGO, par *Mary Duclaux* (London, Constable).

Madame Mary Duclaux, outre plusieurs essais, nous avait donné en français une étude charmante sur Froissart. C'est en anglais qu'elle a écrit son *Victor Hugo* dans la collection des *Makers of the nineteenth century*. La biographie, copieuse et pittoresque, y est plus développée que la critique littéraire. Peut-être souhaiterait-on que l'auteur se fût tenue en garde contre les puissances d'illusion qui débordaient de Hugo, s'imposaient à lui et autour de lui, et que, sans tomber dans les mesquineries d'antichambre, elle eût davantage corrigé le témoignage des écrits autobiographiques du poète et de sa femme par les livres de M. Biré. Mais après tout il ne faut pas nous plaindre que le grand poète ne soit pas présenté au public anglais par le petit bout de la lorgnette. Si Hugo avait des petitesses de détail, il n'était, dans l'ensemble, pas plus mesquin qu'un Louis XIV et il a rayonné comme lui puissamment, égoïstement, sereinement.

Madame Duclaux suppose bienveillamment que l'admirable *Cimetière d'Eylau*, écrit par Victor Hugo à soixante-treize ans, est plus ou moins su par cœur par tous les écoliers français. Lui enlèverons-nous une illusion si honorable pour l'Université de France ? La seule œuvre qui ait atteint ce genre de popularité est les *Pauvres Gens*, « pièce à dire » d'où est sortie une redoutable postérité de Coppées et de Manuels. Les œuvres de Hugo sont assez mal classées dans le sentiment public. Tout le monde connaît le médiocre *Ruy Blas*, mais il ne m'arrive jamais, je dis jamais, de trouver quelqu'un qui ait lu le chef-d'œuvre du théâtre romantique que sont les *Deux Trouvailles de Gallus* et qui sache seulement dans quel ouvrage on les rencontre.

Madame Duclaux, qui a assisté aux funérailles de Victor Hugo, fait de la cérémonie un joli tableau et y voit avec raison l'apothéose exacte que le poète eût rêvée, ordonnée par le génie même de la pompe, de la popularité et de l'antithèse. Depuis, les opinions françaises ont été très mêlées, les éreintements ont succédé à l'apothéose. Un livre comme celui-ci fait une élégante et raisonnable mise au point.

ALBERT THIBAUDET

*
* *

ÉCRIVAINS FRANÇAIS EN HOLLANDE, par *Gustave Cohen* (Champion).

Le livre de M. Cohen n'est sans doute que la première partie d'un travail sur le rôle de la Hollande dans la littérature française du XVIIe siècle. Si la France et la culture française sont des moyens termes entre le Nord et le Midi, il est curieux de voir qu'à l'époque où, par l'Espagne et l'Italie, les influences méridionales pénètrent si largement chez nous, la petite Hollande les équilibre, dans le Nord, à peu près seule, tient pendant une cinquantaine d'années la place d'une Allemagne et d'une Angleterre. Quand arrive la vague d'influence anglaise, le rôle de la Hollande est à peu près fini pour nous, et l'histoire littéraire s'encadre à peu près dans les mêmes dates que l'histoire politique. Mais ce rôle reste chez nous en grande partie à étudier. Le volume de M. Cohen traite de la première partie du XVIIe siècle, où le courant franco-hollandais est presque aussi pittoresque, sinon aussi dense que le courant franco-espagnol

au temps de Brantôme. On y trouve deux monographies savoureuses de Jean de Schelandre et de Descartes. Il faut aussi remercier M. Cohen de sa riche iconographie cartésienne, plus complète que celle du livre de M. Adam. Ce livre plein de renseignements figurera dans toutes les bibliothèques où le XVIIe siècle est honoré.

ALBERT THIBAUDET

*
* *

HISTOIRE DE FRANCE CONTEMPORAINE. TOME III : LE CONSULAT ET L'EMPIRE. — TOME IV : LA RESTAURATION. — TOME V : LA MONARCHIE DE JUILLET (Hachette).

M. Pariset pour le troisième volume, M. Charléty pour le quatrième et le cinquième, continuent sur le même modèle, avec une remarquable unité, la publication dirigée par M. Ernest Lavisse. Ce sont de bons exemples de la littérature de précis, du livre indispensable de bibliothèque, avec beaucoup de faits et peu de jugements. La partie économique est très largement développée dans les trois volumes, mais il est difficile de réagir avec plus de parti-pris que M. Pariset, historien de l'Empire, contre l'histoire dite histoire-bataille. La conspiration du général Malet tient plus du double de la place accordée à la campagne de Russie ! Si on maintient les mêmes proportions dans le dernier volume, celui de l'histoire actuelle, le boulangisme occupera plus de pages que la guerre de 1914. N'y a-t-il pas là quelque excès ? Je sais bien qu'une *Histoire* comme celle-là c'est le *Meunier, son fils et l'âne*. S'il fallait contenter tout le monde ! Celle de M. Pariset, qui d'ailleurs ne satisfait, n'aurait jamais fait se hérisser d'enthousiasme le bonnet à poil qu'un poète connu avait dans le cœur.

ALBERT THIBAUDET

*
* *

LA JEUNESSE DE NIETZSCHE, JUSQU'A LA RUPTURE AVEC BAYREUTH, par *Charles Andler* (Éditions Bossard).

Ce second volume du grand ouvrage de M. Andler est en réalité le premier de la biographie de Nietzsche. Les réserves que me paraissaient impliquer le plan et l'exécution des *Précur-*

seurs de Nietzsche ne seraient plus ici de mise. M. Andler se trouve en plein dans le sujet qui lui permet de déployer ses qualités d'érudit et de psychologue. Nietzsche y est suivi pas à pas, moins dans sa vie matérielle que dans cette vie intellectuelle qui est devenue de si bonne heure le tout du philosophe, et qui a eu, à un degré si intense, ses tragédies et ses orages. L'atmosphère, la préparation, la rédaction de la *Naissance de la Tragédie* sont étudiés de façon à ne laisser aucun problème dans l'ombre, et à nous faire voir dans l'ampleur même des questions qui se posent à son sujet tout un fond qui l'idéalise et l'élargit. Si le problème de la tragédie grecque a hanté Nietzsche avec une si vivante intensité, c'est d'abord qu'il se sentait destiné à vivre tragiquement, que le problème de la vie tragique s'imposait puissamment à lui, et qu'avant de résoudre en philosophe la question de la tragédie de l'homme, il a d'abord voulu résoudre en philologue le problème de la tragédie grecque. Les deux problèmes sont aspirés par le même mouvement, le même orage, et n'en font en réalité qu'un : il était dès lors naturel que cette idée de la tragédie allât s'alimenter, s'éclairer, se brûler au foyer wagnérien. Durant toute cette période, Wagner et Nietzsche ne sauraient être séparés. Ils ont vécu sur le même plan. Ils se sont trouvés en face du sphinx de la tragédie, lui ont fait deux réponses différentes, l'un recréant la tragédie, l'autre vivant la tragédie. Aussi n'est-il pas de biographie plus attirante que celle de Nietzsche, si vide d'éléments extérieurs, si pleine intérieurement. Une esquisse rapide ne suffisait pas. Il y fallait patience et longueur de temps, telles que M. Andler les a mises en œuvre. Aucun philosophe n'aura été chez nous si royalement traité, aucun ne le méritait mieux.

ALBERT THIBAUDET

LA POÉSIE

JEAN PELLERIN.

On le savait très malade, depuis plusieurs mois ; on espérait pourtant, sachant qu'il était enfin résolu à prendre tous les soins et tout le repos nécessaires. La nouvelle de sa mort est

venue mettre fin aux illusions de ses amis et confirmer douloureusement les appréhensions de quelques-uns. Raoul Dufy qui ne le connaissait pas et qui le vit pour la première fois le jour qu'il dessina le beau portrait frontispice de la *Romance du Retour*, avait été effrayé par la flamme dévorante qui brûlait dans les yeux du poète. Le dessin de Dufy a fixé le visage de Jean Pellerin, dans les derniers mois de sa vie, émacié, osseux, tout consumé d'un feu intérieur, avec un inoubliable front bombé, trop lourd pour les épaules chétives. Il mettait une coquetterie à dissimuler la souffrance, n'offrant à ses amis qu'un sourire mélancolique, un peu crispé, mais sans amertune. Impossible d'imaginer un être plus mystérieux et plus simple à la fois, plus affable et plus courtois en toutes les circonstances de la vie. En dépit des tourments physiques qu'il endurait, il avait gardé cette douceur gaie et cette franche bonté qui m'avaient tant séduit lorsque Louis de Gonzague-Frick nous présenta l'un à l'autre, aux *Ecrits Français*. C'est à peine si l'inflexion de sa voix se nuançait de quelque ironie lorsqu'il faisait allusion aux besognes de plume auxquelles il était obligé de donner la plus grande part d'une vie qu'il aurait voulu consacrer à la poésie. Il m'avait raconté le sujet de son prochain roman, qui devait avoir pour cadre ces montagnes de Savoie entre lesquelles il vient de s'éteindre. Il méditait d'autres œuvres. Celle qu'il laisse est assez mince, un recueil de pastiches, qui sont parmi les plus fins qu'on ait faits et où se remarque plus d'intelligence que de rosserie et plus de vraie sensibilité que de virtuosité facile ; des nouvelles, un court récit qui fait pressentir le romancier qu'il eût été, enfin et surtout la *Romance du Retour*. Sachant combien j'admirais et combien j'aimais son talent de poète, Jean Pellerin m'avait dédié cette complainte délicieuse et comme d'autre part, il avait consacré à un petit album de vers de moi une note trop élogieuse, j'avais cru devoir me priver du plaisir de présenter son œuvre aux lecteurs de cette revue. Pierre Mac Orlan s'est acquitté de ce soin et, avec un sens exquis de la qualité poétique de ce petit chef-d'œuvre, il avait rapproché le nom de Jean Pellerin de celui du malheureux et charmant Claude le Petit, l'un des premiers poètes chez qui l'on vit l'esprit satirique le céder à la fantaisie.

Pour moi je garderai précieusement les lettres que Pellerin

m'écrivit au sujet de ce poème, en réponse aux remarques que j'avais rédigées, sur sa demande, après lecture de la première version, et auxquelles il voulait bien attacher quelque prix. Il me savait gré surtout d'avoir discerné l'accent profond et pitoyable de ses vers dont il lui était pénible d'entendre louer uniquement la virtuosité fantaisiste. Il portait jusque dans le calembour un goût et un sens de la mesure qu'il ne devait qu'à lui, et non à la syntaxe. Il savait parler des objets modernes avec simplicité, du métro ou de la tour Eiffel posément et sans se croire obligé d'entrer en transe :

Silence, les dernières rames
Impatientes aux arrêts
Vont porter les dernières dames
Au terminus de Champerret.

Non content de nommer un moteur ou d'éructer quelque onomatopée futuriste, il sait décrire, exprimer :

La craintive soupape
Élève un murmure brisé.
Ses sœurs chantent avec ensemble,
Mais elle doute, appelle, tremble
Sur un cylindre ovalisé.

Et quelle délicieuse musique se lève d'entre ces syllabes agencées avec un art infini et discret :

C'était une nuit de novembre
Que mon amertume évoquait
Le grand feu mêlait dans la chambre
Sa résine âpre à ton bouquet...

Tout le poème chatoyant et pailleté ménage, de proche en proche, comme de petits bosquets de verdure sombre où la romance devient la voix mystérieuse des sources :

Tes cheveux tordent une flamme
Tes genoux ouvrent une femme.

Avec des jaillissements de fraîche émotion .

Pauvreté, chaste sœur de l'homme.

Et ceci encore, vision poignante du temps de la guerre :

J'ai pleuré par les nuits livides
Et de chaudes nuits m'ont pleuré...
Froides horreurs que rien n'efface
La terre écarte de sa face
Ses longs cheveux indifférents.

Pierre Mac Orlan a dit comme il fallait pourquoi de tels vers doivent être admirés, et pourquoi ils touchent sûrement. Bien osé qui eût assigné des limites à un art aussi savant. Cette vie de Paris à laquelle il célébrait son retour plein de mélancolie et d'ironie lui eût inspiré d'autres chants, peut-être ceux que nous attendons encore. Il n'avait pas le fétichisme du progrès, mais il savait en découvrir les aspects imprévus et susceptibles de poésie.

Après Apollinaire, après Joachim Gasquet, Jean Pellerin ; il semble que la mort veuille parachever son œuvre de guerre et étouffer les voix qui protestent contre la brutalité des temps nouveaux :

Le monde n'a crié Lucine
Que pour accoucher de l'usine.
La fantaisie et le subtil
Vont fuir le règne du morlingue ;
Ils sont déjà dans le carlingue
Et chacun dit : « Ainsi soit-il. »

Jean Pellerin, j'ai récité en mémoire de vous le poème que vous avez voulu me dédier. Quelles plus belles fleurs que celles inventées par vous-même jetterai-je aujourd'hui sur votre tombeau ? Est-il moyen plus noble et plus efficace de disputer un poète à l'indifférence des hommes que de répéter ses plus justes chants au seuil de l'ombre où, navrés, nous le voyons disparaître.

ROGER ALLARD

*
* *

EURYDICE DEUX FOIS PERDUE, par *Paul Drouot* (Société littéraire de France).

Nous savons qu'il l'aimait, qu'elle était belle, qu'elle partit, ce dont il eut un affreux désespoir... n'aurait-il pu la retenir ? question bouleversante qui le fait souffrir davantage. Nous savons qu'il se retira dans la solitude, à la campagne, pour se

déchirer le cœur à loisir, loin des hommes, mais il ne nous dit rien d'autre, et pourtant cette femme, ce fantôme de femme qu'il n'évoque jamais de façon précise, bien qu'il ne parle que d'elle, dont il ne cite que peu de paroles, dont il ne décrit ni les traits, ni la taille, (quelques regards à peine, un geste, une inflexion de voix,) cette femme est toujours présente, est toujours là. « Est-elle brune ou blonde ou rousse ? Je l'ignore... » mais cette femme, je la connais.

Merveilleuse magie, vertu vivifiante d'un sentiment poussé à l'extrême, qui s'exprime sans cris publics, qui étouffe ses larmes, qui se replie sur soi et prend en cette retenue des forces nouvelles, un élan nouveau... Car ce livre est une œuvre à la fois décente et déchaînée, celle d'un homme prisonnier de sa passion, qui ne peut vivre qu'en elle, qui ne peut discourir que d'elle, rêver, raisonner que d'elle, et qui, néanmoins, la garde pour lui. Il revoit partout l'objet de son amour, il le reconnaît dans le murmure du ruisseau qui passe, dans le bruit du vent, dans le chant d'un oiseau, à tel point que sa passion en est comme dépouillée et qu'il se trouve plus seul encore au centre de ce monde dont les allusions ravivent son souvenir, qui, à tout instant, lui répète un nom, le même, lui montre une image, la même, ou lui renvoie un invariable écho.

Et qu'on ne vienne pas dire que si Paul Drouot avait parachevé l'œuvre dont il ne nous reste, raccordés par des mains pieuses, que des fragments, elle eût été plus claire, plus directe, moins voilée. Non : de même qu'il serait oiseux de tâcher de la mieux reconstruire (chacun de nous est libre de la relire comme il lui plaît, quand il la connaît et qu'il l'aime) aussi bien pouvons-nous être certains que Paul Drouot n'y eût rien changé d'essentiel, et le secret, le mystère, l'angoisse retenue de ce poème écrit en prose, mais senti, souffert et chanté par un poète, en sont précisément la plus intime essence.

On y lira des pages dont l'accent reste vraiment inoubliable sur l'angoisse de l'attente et sur la solitude, d'autres, aussi belles, sur la paix des champs, l'automne, les voix sourdes du crépuscule, les sous-entendus et les confidences de la nuit, d'autres où l'on dirait que le cœur est serré comme avec la main, d'autres où cette main nous prend à la gorge, et d'autres d'un désespoir glacé, d'une angoisse brûlante, d'une indifférence hau-

taine dont l'effort est aussitôt vaincu... d'autres encore, et toujours cette impression subsiste d'une puissante œuvre lyrique, macérée dans la douleur, l'inquiétude et la mélancolie, subtile sans froides complications littéraires, convaincante sans éloquence voulue, incessamment vibrante jusqu'à sa dernière ligne et dont le chant, par sa simplicité, par son désordre, par sa jeune plénitude, nous exalte, nous ravit ou nous épouvante, et dont la mémoire nous hantera longtemps.

Dans sa belle préface à *Eurydice deux fois perdue*, M. Henri de Régnier écrit :

« Je ne sais quel sera le sort de ces feuillets, mais j'ose leur prédire cependant une grande destinée littéraire. »

Pour peu que l'on ait le goût des belles œuvres, l'amour et le respect des nobles âmes, on ne peut que penser comme lui.

GILBERT DE VOISINS

*
* *

LE POÈME DES CHIMÈRES ÉTRANGLÉES, par *Tristan Derême* (Emile-Paul).

Roses et rossignols, chansons dans l'ombre, douceur chaude des nuits toulousaines, tel est l'asile de vos chimères, Tristan Derême. Etranglées, dites-vous, non, mais seulement blessés, et qui chantent comme des cygnes, c'est-à-dire d'une voix non entendue, en ce temps-ci. Que vous importent ceux qui disent, après vous avoir écouté négligemment : « c'est du Toulet ». Ce n'est pas pour eux que vous chantez si juste et d'ailleurs, s'il vous arrive, comme aux plus mélodieux, de manquer la note, ils ne s'en apercevront pas davantage. Au demeurant, nul ne sait mieux que vous ce que vous devez au poète des *Contrerimes*.

Cœur satisfait et versificateur renchéri raillant qui son enthousiasme et sa tendresse et qui sa propre habileté, Tristan Derême, dans un garni d'hôtel, regrette :

Les coteaux bleus dans la lumière
Et les feuillages de l'été
Qui remuaient dans la rivière

ou bien, un autre jour, couché dans l'herbe natale, il songe :

Casino de Paris, Olympia, Folies-
Bergères, quels troupeaux d'âpres mélancolies

Chevreaux meurtris, béliers fourbus, dans vos lumières
Et vos tumultes, j'ai traîné...

La pipe des nuits de vaine ivresse, l'escargot des vacances paresseuses, décorent le blason d'un poète qui rêvait la gloire :

Au bruit des vers que je chantais
Je pensais vaincre les cités.
... Et qu'à Passy, charmante ivresse,
Les chauffeurs sauraient mon adresse.

Mais les chauffeurs ne lisent pas de vers, et leurs patrons et clients guère davantage.

Bien qu'il essaye de plaisanter et de tourner sa propre peine en dérision, l'amertume des illusions perdues donne à ces élégies faussement ironiques une saveur touchante. Sous l'habit de campagne et les bottes du chasseur, ou sous le smoking de l'habitué des promenoirs, c'est le sombre cœur de Chatterton qui se révolte et qui pleure ; mais discrètement et avec le sourire, parce que Tristan Derême est d'une génération qui apprit la discrétion à ses dépens et sait que les poètes à transes et à trépied sont des articles d'exportation. Mais quiconque a l'esprit généreux et ferme ne se résigne pas d'un cœur léger à n'être que le poète de quelques-uns. Est-ce la faute à Derême, à Toulet, à Jean Pellerin si le vulgaire s'en tient à la plate rengaine et la soi-disant élite à la loufoquerie consciente et organisée. Restent les chevauchées, à dos de bouc, à dos de chimère, qu'importe !

Rien ne vaut la belle aventure
Et les espoirs toujours nouveaux...

Mais le bouc noir lui-même est un coursier décevant. Il ne sait pas le chemin des ferventes adolescences :

Nous attendions des héroïnes
Qui dormissent sous des troènes
Ou tendissent sur des terrasses
Des lis verts et des branches rousses,

(remarquez en passant cette jolie et discrète satire du modern-style symbolard)

Et nous aurions chanté leurs lèvres
Avec leurs fièvres dans nos livres
Afin, défuntes nos jeunesses,
Postérité que tu connusses

Les traits, les tresses, les détresses
Atroces de ces Béatrices.

Cet exemple est pour montrer, en outre, le parti que le poète sait tirer des plus secrets mystères de l'oblitération ; non pas tyran ni dompteur rigoureux, mais gentil accordeur des rimes adultères. Quand d'aventure le couple est mal assorti, c'est un tour de ce diable d'accent, revenu de Tarbes ou de Toulouse. Mais à ces fioritures, on doit préférer tel adagio large et simple :

Tu ne crois plus aux beaux cheveux,
Aux seins qu'une rose décore,
Et, le cœur morose, tu veux
Cependant les chanter encore.

Un beau regard, s'il te sourit,
Tu le railles mais tu regrettes
Ces printemps morts où ton esprit
Etait plein d'étoiles secrètes.

Car Tristan Derême est de ceux qui se sont faits du génie poétique une idée si vaste et si belle, celle même d'un « univers sonore » et qui ne se consolent pas d'avoir découvert, un beau jour, qu'ils ont, « ténors naïfs », pris la voix de leur jeunesse et celle du printemps, pour la voix même du génie. Et les chants amers qu'ils inventent pour se consoler sont justement les plus capables d'aller toucher les cœurs que le poète rêvaient naguère d'étonner et de conquérir de force.

ROGER ALLARD

*
* *

LA COMPLAINTE DU CYPRÈS BLESSÉ, par *François-Paul Alibert* (Pierre Polère, Carcassonne).

Pas plus que les derniers volumes de vers publiés par François-Paul Alibert, celui-ci ne semble avoir vaincu l'indifférence de la presse. Alors que les moindres filets de lyrisme trouvent à se faire recueillir et vanter, ce beau fleuve coule à l'écart et son nom même n'est pas familier à tous ceux qui aiment les lettres. C'est qu'Alibert vit dans une sévère solitude, une solitude imposée par le travail et la nécessité — non pas dans un de ces exils volontaires qui sont une coquetterie et un

artifice de plus, une habile réclame, un ingénieux moyen de faire affluer journalistes et gens du monde. Quel libraire ira faire venir de Carcassonne les plaquettes que l'auteur du *Buisson ardent* y fait imprimer ? Quels amateurs songent à en guetter la publication ?

Le 25 juin dernier, la *Revue Critique* faisait connaître une admirable *Ode* d'Alibert, poème ample et brûlant, qui respire la passion la plus déchirante, cri de reconnaissance envers un bonheur qu'on n'espérait plus, auquel on goûte enfin, mais dont on sait la possession fragile. Je doute que l'on trouve, dans aucun poème contemporain, un mouvement comparable à celui qui soulève ces strophes souples et altières. Les octosyllabes de Valéry ont une perfection plus savante, plus adamantine, mais ils ne tremblent pas d'un sanglot si humain.

Les trois pièces que réunit la *Complainte du Cyprès blessé* sont d'une coulée plus calme. La résignation de l'arbre vieillissant, qui se sent mourir, s'oppose à l'inquiétude de l'homme errant, toujours hanté par le désir du retour, toujours travaillé par l'obsession de nouveaux départs :

L'éternelle aventure et l'amour du foyer.

L'arbre blessé jette un tendre appel vers le libre enfant, et le voyageur, fatigué de son inconstance, invoque l'image du Cyprès austère et fidèle. Dans le *Retour au Jardin natal*, un dialogue s'établit entre eux, mélancolique et courageux, chargé de mâle sagesse. On pourrait reprocher à ces alexandrins une tendance à laisser les phrasses se prolonger avec une luxuriance inutile, à repartir en rameaux adventices, alors qu'on croyait la période achevée. On songe parfois à ces jets de ronciers qui reprennent racine si leur extrémité touche le sol et qui, de là, lancent de nouvelles pousses : gracieux arceaux, mais où les pieds du promeneur s'embarrassent. Que de pages cependant où tout est mouvement et netteté ! On trouverait des passages qui ont plus de force, mais quelle tristesse attendrie dans ces vers par lesquels le Cyprès, trop longtemps déçu dans son espoir, accueille l'enfant prodigue :

Comme l'absence est courte au matin de la vie !
L'âme à qui la moitié de son âme est ravie,
Qu'elle est riche pourtant d'avenir et d'amour,

Qu'elle est pleine, et combien l'attente du retour
La comble jusqu'au fond d'une chaude abondance !
Mais à qui fait défaut cette ferme espérance,
Quand l'automne s'attache à ses membres lassés,
Que ses plus beaux moments ne sont pas tous passés,
Chaque jour devant lui se traîne et désespère ;
Et s'il jette parfois un regard en arrière,
De son âge en un coup il ressent le fardeau
Qui plus vite l'incline aux marches du tombeau.
Comme tu me manquais ! Quelle joyeuse fête
Enfin de te revoir ne m'étais-je pas faite !
Tu me reviens, c'est toi, je n'avais pas rêvé.
Et voici, maintenant que je t'ai retrouvé,
Laquelle seulement l'emporte en ta présence,
Ou de ma joie, ou bien de cette indifférence
Où nous tombons après avoir trop attendu
Notre bonheur qui tarde à nous être rendu ?

JEAN SCHLUMBERGER

*
* *

DEVOIRS DE VACANCES, par *Raymond Radiguet*. Images d'*Irène Lagut* (Editions de la Sirène).

Ces devoirs ne sont pas un pensum, car Raymond Radiguet a été reçu partout avec mention. Ne pas se laisser prendre à une couverture trop verte, à un accueil de fruit pas mûr : cela cache les plus ingénieux des divertissements, et les moins ingénus ; des jeux glacés et ardents, des prestidigitations narquoises. On pense souvent à Fragonard devant cette grâce permanente et ces tristesses de circonstance.

Ciel ! les colonies
Dénicheur de nids
Un oiseau sans ailes
Que fait Paul sans elle
Où est Virginie

Elle rajeunit.

Les images dont s'orne le livre, espiègleries, repentirs et fausses pâmoisons, sont d'un non moins dangereux petit diable.

PAUL MORAND

*
* *

LE ROMAN

LE COTÉ DE GUERMANTES, II. SODOME ET GOMORRHE. I, par *Marcel Proust* (Éd. de la N. R. F).

L'apparition de M. de Charlus, au Grand-Hôtel de Balbec, son humeur moins versatile que concertée en ses brusqueries, ses démarches mystérieuses, enfin le soin pris par l'auteur de faire paraître en son plus vif relief le physique de ce personnage nouveau, tout laissait prévoir que cette étrange figure réfléchissant la lumière d'un foyer qui ne nous était pas visible, mais que nous devinions situé dans une contrée encore inexplorée, au delà des paysages où nous nous plaisions à suivre M. Marcel Proust, à la recherche du temps perdu.

D'autres écrivains nous avaient promenés du côté de Sodome et Gomorrhe, mais cette fois-ci ce n'est plus la tournée des grands-ducs superficielle ou plus ou moins truquée, c'est la visite, ou mieux encore la découverte, par un terrible Asmodée, d'un hôpital monstrueux. Pour retrouver une pareille impression de puissance évocatrice il faut remonter au *Jardin des supplices*, ou mieux encore à ces grands panoramas sur quoi s'ouvrent certains romans de Balzac.

M. Marcel Proust a tenté une entreprise hardie et qui ne pouvait être menée à bien qu'à condition de dépayser complètement le lecteur, de l'acclimater à un univers insolite. Et ce guide implacable est encore un observateur qui se défend d'être un moraliste, qui n'affiche pour le vice ni la haine généreuse d'un d'Aubigné, ni la sympathie aventureuse d'un Wilde, et pour qui le mot *vice* n'est qu'une convention du discours enfin, qui souriant au passage à tous les visages de la beauté, admire ou plaint sans juger jamais, avec une clairvoyance plus cruelle que l'ironie ou le sarcasme.

Non seulement pareil sujet n'avait jamais été traité ainsi, mais on peut dire qu'aucun écrivain ne l'avait envisagé avec cette même liberté d'esprit, que tempère chez M. Proust une singulière tendresse pour tous les instincts humains si touchants lorsqu'ils sont brimés et meurtris par les lisières de la politesse. La conjonction de M. de Charlus et du giletier Jupien est décrite avec un réalisme qui ne saurait guère être poussé plus loin. Les détails en sont fignolés avec minutie, mais sans complaisance.

Aussi ne respire-t-on pas dans ces pages cette odeur faisandée que dégagent certaines œuvres d'un ton moins libre et moins cru.

Cette absence de complaisance intellectuelle est bien remarquable. Elle laisse à la curiosité du romancier toute son acuité visuelle et psychologique : du point de vue nouveau où il se place, le champ de son observation s'accroît à l'infini. On ne saurait préjuger de la suite du roman, mais ce premier chapitre sur les hommes-femmes est une date d'histoire littéraire. En effet ces pages d'une si brûlante éloquence, d'une poésie si âpre et si noble, rompent un charme, le charme esthétique de l'inversion sexuelle sous lequel les arts et la littérature sont si longtemps demeurés.

La persistance d'un tel sortilège a été favorisée par le symbolisme pour qui l'idée d'équivoque et d'ambiguïté était pour ainsi dire rituelle, et qui considéraient l'androgyne comme la figure la plus expressive de la beauté humaine.

Toute une génération de poètes, initiés par le morose Samain, a consacré ses premières plaquettes à chanter d'équivoques éphèbes, propageant dans les brasseries d'art le snobisme de l'homosexualité littéraire.

Ainsi toute la saison qui s'étend du *Portrait de Dorian Grey* au *Martyre de Saint-Sébastien* sera, grâce à M. Marcel Proust, mieux comprise et mieux appréciée. Car ce magicien devance l'œuvre même du temps ; il invente et il impose à une époque, celle de l'Affaire Dreyfus, la couleur et le style qui lui conviennent et qu'elle semble devoir tenir de lui seul.

Quant à ses observations touchant le rôle des hommes-femmes dans la société, c'est au lecteur à les transposer dans le plan intellectuel : que de découvertes et que d'explications lui seront alors rendues faciles, et si attrayantes.

A la suite du professeur Freud, une école considère le rêve comme un effort tenté par l'être physique pour réaliser un désir inavouable en lui proposant un objet symbolique. On peut admettre que toute œuvre d'art est le produit d'une velléité semblable. Ainsi envisagée elle se dépouille des faux-mobiles dont l'auteur se plaît généralement à la parer et nous apparaît sous une forme nouvelle. Selon le mot simple et profond de M. Proust : « c'est la raison qui ouvre les yeux », on peut dire qu'une erreur dissipée nous donne un sens de plus.

En portant dans Sodome et Gomorrhe une lumière si nette M. Marcel Proust a détruit le mystère qui les environnait, un peu comme l'explorateur qui réellement découvrit Tombouctou, non qu'il y fut entré le premier, mais parce qu'il en revint, lui premier, pour raconter ce qu'il avait vu. ROGER ALLARD

*
* *

LA JEUNESSE DE THÉOPHILE, par *Marcel Jouhandeau* (Editions de la N. R. F.).

Le héros, Théophile, naît obscurément « entre la rue des Pommes et une cour pourrie de boucherie ». Autour de son berceau, peintes avec une fidélité primitive, aux couleurs garanties, on voit les têtes de l'étable et du bourg. La mère de Théophile est une religieuse manquée. Lui-même, dès l'âge d'être sevré, est touché par les pompes catholiques. Théophile qui ne connaît pas Dieu, et nous, après lui, qui l'avons oublié, sommes gagnés par l'ostensoir, le missel, le buis, le cimetière... suite de petites proses poétiques, narquoises et tendres, d'une évidente fraîcheur.

Tante Ursule meurt, en dansant nue, et cette vision nous restera présente comme l'odeur d'iodoforme des derniers souvenirs. La jeune Jeanne va entrer ensuite dans la vie de Théophile. Elle le mènera, sans fermentations, au seuil de la Première Communion, à l'orée de la forêt, aux premières pentes de la montagne et de Dieu.

Mais c'est de la dernière partie du livre qu'il faut s'étonner. On y trouvera l'esquisse ingénue et féroce de Mme Alban, auprès de laquelle Théophile atteint l'âge de la perfection. Nous sommes à l'église et nous nous égayons, en compagnie de l'adolescent Théophile, des dévotions de Mme de Villemoral et de Mme la Marquise des Ursins. Mais nous ne nous attendions pas à rencontrer Mme Alban si étrange, stérile et suspecte. En nous la présentant, M. Jouhandeau réalise pleinement son programme qui est d'écrire une synthèse d'ironie et de mysticisme. « Venez me voir, Monsieur, j'ai quelques philosophes et tous les mystiques reliés en veau. Vous en disposerez. Surtout nous causerons. » Mme Alban reçoit dans un salon bleu, profond comme une forêt. « Elle parlait de la Perfection comme d'elle-même. Théophile fut intimidé quand la Perfection l'embrassa. » Elle prend

soin de la conscience de Théophile, lui fait, avec une méchanceté onctueuse et inspirée, renoncer à l'amour de Jeanne, moyennant quoi, le héros obtient d'entrer par la porte des amis dans l'oratoire de cette Sainte provinciale mariée à un haut fonctionnaire. Equivoque, cette Mme Alban soigne aussi les corps et comme Théophile souffre d'une jambe, elle le conduit « chez tous les médecins de la ville qui, stupéfaits, déshabillent le corps sur les genoux d'une étrangère ». La jalousie de Mme Alban éloigne Théophile de ses études, de ses parents, de la vie intérieure et de l'amitié d'un curieux abbé à qui, deux fois le jour, sa protectrice écrit sur du papier couleur de son âme. Pourtant elle semble, bien que par d'étranges voies, conduire Théophile au sacerdoce. Il n'en est rien ; c'est à elle-même qu'en fin de compte, elle demandera à Théophile de sacrifier sa vocation. Cette exigence dernière libère Théophile. Il abandonne à ses douteuses oraisons cette orchidée départementale dont les baisers et les sophismes ne cachent peut-être que l'ardent et banal désir de ne pas vieillir seule.

Le livre de M. Jouhandeau parcourt toute une gamme, depuis les sains et crus bariolages du début jusqu'aux nuances les plus faisandées. L'auteur s'y meut avec aisance, bien qu'il penche par instants vers une préciosité d'images qui, appliquées à des scènes de vie simple, produisent toujours un douloureux effet. Mais son délicieux livre, d'un mérite certain, doit être choisi, lu et agréé.

PAUL MORAND

*
* *

PRÉSÉANCES, par *François Mauriac* (Emile-Paul).

La Chair et le Sang de M. Mauriac était une œuvre remarquable et riche, mais touffue, bousculée et qui manquait d'air. *Préséances* présente justement à un haut degré les qualités inverses, avec sa distribution égale, paisible, sa lumière juste. Chaque roman de M. Mauriac marque un progrès sur le précédent, et celui-ci donnerait entière satisfaction si la fin n'était un peu maladroite : cette substitution de personne a un aspect bien lourd, et quand il aura encore plus de métier, M. Mauriac trouvera facilement des moyens plus élégants de faire jouer les sentiments où il conduit ses personnages. *Préséances* continue le cycle de romans où il s'est tenu jusqu'ici : les romans de

l'adolescence. Un jeune homme et une jeune fille, entre quinze et vingt ans, se posent généralement, s'ils ont eux-mêmes quelque valeur, la question des valeurs, des « préséances » : la vie individuelle vaut-elle mieux que la vie sociale ? la vie pour l'estime des autres que la vie pour l'estime d'un autre ? l'une et l'autre que l'estime de soi ? Leur milieu leur impose un système de valeurs qu'ils acceptent ou qu'ils révisent. M. Mauriac s'est abstenu avec raison de toute thèse, de toute solution artificielle : il a simplement fait vivre le problème dans les deux sensibilités du frère et de la sœur. Il l'a fait tourner autour du personnage très vivant d'Augustin. Il lui a donné pour toile de fond un monde conformiste, une opinion publique poussée de façon constante à la caricature : le haut commerce de Bordeaux, le chœur des Fils. L'ensemble fait un beau morceau de vie et de style.

ALBERT THIBAUDET

*
* *

A BORD DE L'ÉTOILE MATUTINE, par *Pierre Mac Orlan* (Crès).

Pierre Mac Orlan s'est enfin décidé à se libérer de sa hantise. Evoquer en plein vingtième siècle des pseudo-descendants des anciens gentilshommes de fortune à la recherche d'une île au Trésor comme dans le *Chant de l'Equipage*, déceler chez nos soldats légionnaires ou coloniaux la vieille âme d'aventures ne pouvait lui suffire. L'œuvre de Stevenson n'avait été pour lui qu'une première étape vers les mémoires authentiques des écumeurs de la mer des XVIIe et XVIIIe siècles, vers les glossaires d'argot, les répertoires de chansons de la basse pègre de jadis, les historiques des prisons et des galères, vers tout ce qui pouvait l'éclairer sur ce monde des hors-la-loi, si étrangement déformé dans les romans puritains des auteurs anglais (Daniel de Foë excepté) ou en France, dans ceux d'un Lucien Biart qui faisaient sous le second Empire la joie des enfants.

Mac Orlan a tiré de ses lectures et de son imagination et nous offre aujourd'hui une suite de chapitres dans la manière et le ton d'Œxmelin, destinés à compléter les récits du chirurgien hollandais, consacrés à des abordages, à des batailles navales et terrestres, aux démêlés entre capitaines rivaux, etc..., bref au métier de gentilhomme de fortune. Mac Orlan a négligé de

propos délibéré ce côté professionnel, pour s'attacher au côté humain et plus spécialement érotique de ses héros. Chacun de ses récits débute à la fin d'un combat, c'est-à-dire au moment même où s'achève celui d'Œxmelin. L'atmosphère dont il les enveloppe est de luxure et de sang, de superstition, de crime et de vice.

Sur l'*Etoile Matutine*, capitaine Georges Merry, il y a en 1720 un mousse qui est le Ganymède de tout l'équipage. Un jour, d'un sloop pillé, le Dieppois et le capitaine conduisent un jeune et beau compagnon. Une agrafe défaite révèle, après des semaines, que c'est une femme : l'équipage la hue « lui reprochant de nous avoir contemplés... dans l'horreur de notre grossièreté, de nos barbes longues, de notre linge sale, de notre puanteur, de notre triste misère. » Le chirurgien Mac Graw, dont la chienne Dalila a mis bas quatre chiots en noie trois sur l'ordre du capitaine, mais la tristesse qu'il en ressent ne se dissipe qu'après avoir tué un matelot hollandais de la bande à Lowther. « Le sang d'un homme peut-il effacer le sang de quatre petits chiens ? Il est difficile d'expliquer ces caractères-là. » Un autre jour, une partie de l'équipage se rencontre avec Nicolas Moïse, matelot fantôme du *Hollandais volant*. Et le Nantais meurt saigné dans son sommeil par une négresse ivre de rhum à laquelle on l'avait marié pour rire. Telles sont quelques-unes des aventures des « fanandels » de Georges Merry. L'on a lu ici-même le récit de leur entrevue avec la peste à Vera Cruz.

Ce sont autant de curieuses estampes, ouvragées avec un patient amour et une recherche jalouse de la pureté du trait. La réussite est fréquente et en quelques lignes, Mac Orlan évoque une vie ou un tableau : « Un nommé Pélisson qui avait été autrefois écrivain sur une galère de Toulon... Quand j'étais écrivain sur la réale, disait-il, j'habitais avec le comité dans la chambre de mieje... Une fille que j'ai rencontrée à Malte quand j'ai abandonné ma charge, se mit en ménage avec moi. Elle était blonde et juive ; son père avait été brûlé par la Sainte Inquisition. Moi, n'est-ce pas... »

Ce soin du détail empêchait-il la largeur de la composition ? Peut-être. Le livre reste, malgré toutes les très acceptables circonstances atténuantes, un peu grêle. Il y manque un peu de ce souffle épique qui animait par exemple le *Thomas l'Agnelet* de Claude Farrère, si inférieur à Mac Orlan dans l'analyse psycho-

logique et dans la forme. Il y manque même jusqu'à un certain point la mer. L'épopée des gentilshommes de fortune n'est pas contenue dans *A bord de l'Etoile Matutine*. Mac Orlan ne nous a donné que des « en marges », mais les plus délicatement et délicieusement pervers qui soient.

BENJAMIN CRÉMIEUX

*
* *

IL Y A UNE VOLUPTÉ DANS LA DOULEUR, par *Joachim Gasquet* (Les Cahiers Verts, Grasset).

Ce roman posthume de Joachim Gasquet nous montre qu'il a été enlevé au moment où il allait grandir. C'était un beau tempérament poétique, un homme dont la respiration était presque rythmée sur celle d'un vers français, et qui présentait ce mélange de nature romantique et de volonté exubérante du classique qu'on trouve chez d'autres Méridionaux. Il vivait en état d'enthousiasme et de tension. Ayant donné déjà, sans doute, toute sa mesure poétique, il lui restait à donner sa mesure en prose autrement qu'avec des ouvrages didactiques vers lesquels ne le portait pas directement sa nature. Le roman lui en eût fourni l'occasion, un roman lyrique à la d'Annunzio dont *Il y a une Volupté* fait déjà un très bel échantillon. N'y cherchez pas d'analyse, mais un feu de passion amoureuse qui brûle dans l'été et le paysage marin du Midi, avec de magnifiques phrases, d'éclatants paysages, bûcher de pin, de résine, de pourpre, qui fut pour ce bel et noble écrivain un bûcher funèbre.

ALBERT THIBAUDET

*
* *

HISTOIRE D'UNE MARIE, par *André Baillon* (Rieder).

Ce qui frappe d'abord et surtout dans ce premier roman de M. Baillon, comme dans le recueil de notations intitulé *Moi, quelque part* et édité l'année dernière en Belgique à tirage restreint, c'est la qualité de sa prose, pure, rapide, serrée, traversée d'images comme d'éclairs. Rien que pour son « écriture », ce livre mérite de ne pas passer inaperçu.

Mais on prendra un vif intérêt à son contenu, à l'admirable étude de sentiments qu'il renferme, surtout dans la deuxième partie, la plus fouillée, qui est davantage le roman du poète

Henry Boulant que celui de Marie, la prostituée au cœur pur. Intérêt vif, mais par instants mélangé de déplaisance et d'irritation, à cause d'une certaine inconscience cynique, de certains étalages inutilement pornographiques... Selon qu'on aura subi plus ou moins cette impression de malaise, on sera tenté de qualifier *Histoire d'une Marie* de quasi chef-d'œuvre, d'œuvre solide ou d'essai très estimable. Il semble au vrai que le ragoût principal de ce livre soit précisément dans le contraste entre la maîtrise disciplinée de la forme et le débraillé sans retenue, ni contrôle du fond.

Pour l'historien littéraire, il est intéressant de noter que ce livre d'un Belge ne dérive ni de la lignée Rodenbach-Maeterlinck, ni de la lignée Lemonnier-Verhaeren, que les personnages qui y sont peints ne sont ni des figures de vitrail, ni des buveurs de kermesses, et qu'on a l'impression, pour la première fois, de voir vivre dans un roman des gens du peuple, des bourgeois et des artistes vraiment belges. BENJAMIN CRÉMIEUX

LE THÉATRE

AU THÉATRE DU JORAT (canton de Vaud) : Le ROI DAVID (texte de *René Morax,* musique d'*Arthur Honegger,* décors et costumes d'*A. Cingria,* de *J. Morax* et d'*A. Hugonnet*).

Comme nous avons le théâtre d'Orange, la Suisse possède à Mézières, village du canton de Vaud, le théâtre un peu moins antique du Jorat, fondé voici quelque vingt ans par M. René Morax pour y représenter ses œuvres. Ce que nous avons fait jusqu'ici du théâtre d'Orange, je ne le rappellerai pas. Le plus souvent nous nous sommes contentés d'y transporter des pièces classiques ou modernes qui n'étaient point à sa mesure. Le théâtre suisse du Jorat au contraire, bâti en planches sur le modèle de Bayreuth, avec une fosse pour l'orchestre et une scène admirablement machinée, est exploité par une direction autonome et compétente, qui sait bien ce quelle veut et ne néglige rien pour faire rendre à l'instrument son maximum. J'ai eu tout récemment la bonne fortune imprévue d'assister au dernier spectacle, le premier qu'on y monte depuis la guerre, et si j'ai le devoir d'en signaler la réussite, je dois aussi faire pro-

fiter le lecteur de l'enseignement que j'en ai reçu quant aux moyens éventuels d'une rénovation théâtrale.

Que l'élément *verbe* soit le principal dans un ouvrage dramatique — la cause et le centre du mouvement, l'expression suprême de l'émotion — je ne suis pas près d'en démordre : le premier toujours et partout dans l'ordre de la dignité. Mais je conviens qu'il a peut-être pris trop de place sur notre scène, ou, pour mieux dire, qu'il n'en a pas laissé assez aux autres éléments du drame depuis l'âge classique français. Chez Molière excepté, auteur, directeur et acteur, qui put presque toujours tenir d'avance dans sa main, non seulement le thème et l'argument dialogué, non seulement l'être intime de ses comédies, mais aussi tout l'appareil extérieur sous lequel elles se présenteraient au public, partout, depuis le XVII[e] siècle, ce qu'on appelle une pièce de théâtre est essentiellement un *texte,* qu'un auteur a écrit à part soi dans son cabinet (et qui déjà se suffit à soi-même) à charge, pour un autre que lui, de prêter à ce texte, par le jeu, l'atmosphère, le mouvement et le costume, une vie extérieure qui sera plus ou moins la sienne propre, sans préalable collaboration. Une collaboration ultérieure entre l'auteur et le metteur en scène, le costumier, le décorateur, le musicien, les interprètes, en tient-elle lieu complètement et pare-t-elle suffisamment aux inconvénients qui résultent de son absence ? Non tout à fait sans doute. C'est un péché de plus à mettre au compte de l'individualisme moderne. Si l'on ne considère que l'œuvre littéraire, telle que, la scène l'ayant animée un moment, elle demeurera dans le livre et telle y durera par ses qualités intrinsèques, à la disposition des metteurs en scène futurs qui tenteraient de l'animer encore, il n'y a là que demi-mal. Mais il faut bien que l'écrivain en prenne son parti, le texte n'est pas seul ; cette partie solide et éventuellement survivante du drame n'est pas le tout du drame ; elle le soutient, elle le motive, elle le suscite, on peut même dire qu'elle l'informe ; mais elle ne l'épuise pas. Et même il est permis de concevoir l'art dramatique, en s'appuyant sur l'exemple des Grecs, de Shakespeare de nos auteurs du Moyen-Age et du Molière des divertissements (souvenez-vous de la *Princesse d'Elide,* que la *Petite scène* ressuscita cette année avec tant de grâce) comme un art essentiellement passager, qui n'a sa pleine

raison d'être, son épanouissement total que l'espace de quelques soirées et dont, par suite, il importe de traiter sur le même pied les éléments durables et les éléments éphémères, le maquillage et le « pathos », l'éclairage et la poésie. Il s'agirait alors de réunir sur le théâtre, ne fût-ce que pour une fois, autour d'un thème dramatique suffisamment clair et puissant, tout ce qui serait susceptible de l'éclairer, de l'exalter, de le magnifier, disons : de le *manifester* (avec le plus d'éclat possible, de diversité et de force) à l'esprit, aux yeux, aux oreilles, d'un public sain, qui ne boude pas son plaisir. Paysages et défilés, coups de lumière et coups de théâtre, musique de scène, chœurs, déclamation et poésie, ce serait la formule du *pur spectacle* requis pour un « théâtre populaire » et réalisant enfin cette fameuse « union des arts » rêvée et manquée par Wagner, en dépit ou à cause de son génie (trop abondamment musical et trop encombré de métaphysique) — mais réalisée, semble-t-il, par les tragiques Grecs, par les auteurs de nos mystères médiévaux et même, à la Cour du Grand Roi, par Molière et Lulli dans maintes comédies-ballets. Ceci ne s'improvise pas ; un seul homme n'y peut suffire ; ou du moins, il faut, sous un homme qui serait le meneur du jeu, tout un faisceau de volontés consentant à se mettre au pas, à s'accorder, à se compléter, à se fondre, à subir en commun l'ascendant du sujet choisi. Or plus les éléments seront nombreux et variés, plus les coopérateurs devront étroitement se joindre...

C'est ainsi pourtant qu'est né cet été, après des études de plusieurs mois, *le Roi David* à Mézières. M. René Morax qui se chargeait du texte, réunit tout d'abord ses collaborateurs, acteurs, peintres et musicien et l'on convint qu'il s'agissait de tirer du *Livre des Rois* et des *Psaumes* davidiens, une série d'images épiques et lyriques illustrant la vie de David pasteur, chef de bandes, roi d'Israël, pécheur et pénitent, dans toute la simplicité de l'histoire. Le style en serait libre, à condition qu'il fût noble, large et brillant. — Aussi bien l'écrivain emprunta presque tout son texte aux Ecritures ; quand manquait le dialogue, il eut recours au chant ; pas une scène dans son œuvre qu'un psaume aussitôt ne commente, le plus souvent chanté, parfois récité sur un fond d'orchestre, ou récité et chanté à la fois : d'où constant appel au musicien. De la

même façon, il se garda bien de tracer aucune indication de scène où il n'eût en vue le peintre (ou les peintres) et les splendeurs dont ils disposeraient pour la traduire dans le sens convenu. Non, le poète ici ne songe presque plus à soi ; il invite à collaborer ; il fournit des thèmes et des prétextes, fait sa partie, mais s'efface aussitôt après. Quelle leçon de modestie !

Et ne croyez pas pour cela que le musicien ou les décorateurs abusent. Le musicien, c'est — ô surprise ! — M. Arthur Honegger, du groupe des Six, plus connu pour des fantaisies aimables et singulières et qui tout d'un coup donne sa mesure d'une façon décisive et sans prescription. Il n'encombrera pas le drame de développements symphonico-psychologiques hors de saison. Il faut que les images se succèdent vite ; c'est la loi du genre « spectacle ». Mais à l'école de Satie, il a appris à faire bref. Si peu que je m'y connaisse en musique, je crois pouvoir répondre de la fermeté, de la nouveauté et de l'excellence de cette suite de morceaux courts et allants. Chose étrange en un temps de notes volatilisées, ils se gravent dans la mémoire, sans l'avoir préalablement obsédée de leurs procédés incorrects. Ils sont simples, directs et forts. Que le sujet y soit pour quelque chose, je le sais et m'en réjouis : preuve nouvelle que l'art exige une matière digne de lui et d'autant plus qu'il se raffine davantage. Le jeune musicien qui a écrit le *Chant de la Servante*, le psaume : *Ah ! si j'avais des ailes de colombe !*, le chœur à l'unisson : *De mon cœur jaillit un cantique* et les *Psaumes de la Pénitence* est autre chose qu'un jongleur ; on peut tout espérer de lui. — Et cependant, je le répète, il n'empiète pas plus que le poète sur le champ commun ; il couvre le petit espace qu'on lui a donné à couvrir ; pas un pouce carré de plus. Ainsi feront aussi les peintres.

La difficulté pour eux était triple, en ce sens qu'ils avaient dû se mettre à trois, vu l'énormité de l'effort : M. A. Cingria, M. J. Morax et M. A. Hugonnet. On eût pu craindre par exemple que le tempérament de coloriste forcené de M. Arthur Cingria, grand rénovateur d'art religieux dont on admire à la cathédrale de Genève des vitraux merveilleux quoique lisibles difficilement, écrasât par son voisinage l'art mesuré de M. Jean Morax. Mais tout avait été prévu et la besogne

équitablement répartie selon les moyens de chacun. Celui-ci, M. Jean Morax, s'était réservé exclusivement la mise en page des scènes intimes, selon l'esthétique Vieux-Colombier. De sorte qu'après un tableau calme et charmant comme *la Chambre de Mical*, avec ses plans nus et carrés, le magnifique style jésuite exaspéré du *camp de Saül* ou *du Temple de Nol* apportait justement l'élément souhaité de contraste. Je crois bien n'avoir jamais vu de décor plus pathétique et plus exactement accordé à l'émotion que celui, noir et rouge, du champ de bataille de Guilboa : voici l'exemple type de ce qu'un décor peint peut ajouter à une situation dramatique.

Reste la mise en scène proprement dite qui fait mouvoir toute une foule, dans les costumes les plus beaux et les plus fantasques (je songe au Goliath pareil à un samouraï ou à un homard gigantesque). Un peu gauche parfois, elle est dans l'ensemble, pourtant, surprenante de vie, d'accent, d'ingéniosité. N'oublions pas que ces acteurs, ces figurants, ces musiciens, ces choristes — parmi lesquels il est juste de signaler M. A. Guex, un David d'une force et d'un style étonnants à tous les âges de sa destinée — sont pour la plupart bénévoles : des étudiants, des amateurs, recrutés dans les villes et dans les campagnes : car toute une province s'y est mise ; c'est un ouvrage collectif. Trouverait-on de pareils amateurs chez nous ? et accepteraient-ils de se soumettre au cours de répétitions longues et dures, à la même loi d'harmonie et d'effacement mutuel qu'ont respectée les peintres, le musicien, le poète ? Voilà ce qu'on a fait en Suisse, sans grands moyens, pour le plaisir d'un public vraiment populaire qui n'eut pas, semble-t-il, un moment d'ennui, ni de déception. — Dans un article paru à la *Revue des Jeunes*, M. René Salomé distingue judicieusement deux sortes de théâtre : le théâtre *clos*, littéraire — et c'est le nôtre, en bonne voie de rénovation — et le théâtre *social*, disons plutôt *ouvert*, religieux ou civique, qui est tout entier à créer. Mais voici justement sa première réussite vraiment complète, sur une terre où l'on parle français. Invitons poètes, musiciens et peintres — et nous n'en manquons certes point — à se concerter au plus tôt en vue de fêtes dramatiques qui ne peuvent qu'élargir notre conception du théâtre et qui ne seront pas sans action sur le goût public.

HENRI GHÉON

LES ARTS

LES SCULPTURES DE DEGAS, chez *Hébrard* ET DE MADAME SPITZER, chez *Druet*.

On ne saurait laisser passer ces deux expositions de sculpture sans en noter l'exceptionnel intérêt. Degas, sur la fin de sa vie, ne put contenter son amour passionné des formes qu'en s'improvisant pétrisseur de cire. Déjà il avait dressé sur la selle cette étonnante figure polychrome de danseuse, vêtue d'une jupe de vraie gaze, chaussée de vrais chaussons de danse, qui par son style et sa réalité défie les plus belles réussites de la Renaissance. Comment, à une époque où son dessin, autrefois un peu linéaire et japonisant, tendait de plus en plus au relief, à l'architecture, à la sérénité des grands équilibres de masses formulés par l'art hellénique du ve siècle, eût-il résisté à tirer à soi, du plan de la toile, ces chevaux et ces ballerines dont désormais la forme et le volume l'intéressaient plus que la tache et que le reflet ? A petits coups, qui sont encore d'un peintre, amoureux malgré tout de la lumière fragmentée, il a modelé des statues, « sosies » exacts de ses figures peintes, mais si fortement établies, qu'elles sont surtout d'un sculpteur. On s'aperçoit ici que quand il se contentait de les peindre, ce n'était jamais sans, auparavant, en avoir observé, étudié et éprouvé tous les profils. Oui, il en avait fait le tour. Quelle leçon de conscience ! Avant de rendre compte d'un aspect de la forme, il avait pour principe de l'épouser tout entière : ainsi font les grands maîtres et c'est pourquoi le moindre coup de leur crayon nous en dit tant. Nous nous expliquons aujourd'hui cette sécurité magistrale qui ne fit que croître avec l'âge et porta tard ses plus beaux fruits ; sans truc ancien ni moderne, par la conscience de l'étude, il nous donnait l'impression complète de l'objet. Aussi bien, ses sculptures valent ses tableaux. Que les cires n'aient pas gagné à être coulées en bronze ; on le dit ; je n'y consens pas. L'éternité de la matière métallique convient à leur solidité ; car si l'enveloppe est impressionniste par la rugosité du grain, les volumes sont pleins à se rompre et la géométrie indéfectible.

Dans le même temps qu'on pouvait admirer l'ensemble de

Degas chez Hébrard, la galerie Druet donnait la première exposition de Madame Marthe Spitzer. Comme presque tous les sculpteurs de notre temps, en réaction avouée contre l'impressionnisme, comme Maillol, comme Bourdelle, comme Joseph Bernard, celle-ci semble rechercher avant tout une beauté proprement architecturale et cependant spirituelle. Son ouvrage le plus frappant est, en ce sens, le buste de Claude Debussy, exécuté librement, de mémoire, avec un parti-pris de simplification, qui convenait singulièrement au modèle et qui sans rien retrancher de la vie mobile, crée une impression émouvante de fixité, celle que nous donnent certains Hermès de bonne époque. A dire vrai, c'est par l'art hellénique que Madame Spitzer semble avoir été le plus fortement et le plus heureusement influencée. Aucun pathos, aucun excès, même dans le *Crucifix* et dans la *Vierge* qu'elle expose. Une volonté d'atteindre le plus directement et le plus simplement possible la forme exacte, nécessaire et dans son maximum de plénitude. Mais cette recherche qui pourrait engendrer quelque froideur, n'a pas lieu aux dépens de la sensibilité personnelle et celle-ci, très féminine, trouve le moyen de percer à travers l'enveloppe unie et volontairement lisse des visages. Je songe au buste du R. P. de St Sébastien et surtout à quelques figures de jeune fille, classiques, discrètes et vivantes, sans l'ombre pourtant d'archaïsme, dont on garde le souvenir comme de personnes connues. Madame Spitzer n'a pas encore une « manière » et il nous est permis d'espérer, étant donné l'état de maturité de son art, qu'elle se gardera d'en prendre une.

HENRI GHÉON

*
* *

AUTOUR DE TOULOUSE-LAUTREC, par *Paul Leclercq* (Floury).

Illustré d'excellentes reproductions de lithographies de Toulouse-Lautrec, ce recueil d'*anas* contés avec finesse par un ami de l'artiste qui fut le Guys et le Saint-Aubin de son époque, apporte une contribution précieuse à l'histoire de mœurs et des modes d'il y a trente ans. C'est ainsi que livre à livre se forme sous nos yeux l'allusion légendaire d'un temps dont on pourra

penser bientôt, comme d'un autre, qu'on ignore, ne l'ayant pas vécu, la douceur de vivre. ROGER ALLARD

LETTRES ÉTRANGÈRES

L'ANNÉE AMÉRICAINE

Croton-sur-Hudson, New-York, avril 1921.

De ma table, la vue plonge, au sud, sur la vallée de l'Hudson. Dans l'air épais et chaud, les cerisiers, les pruniers et les pêchers en fleurs lancent leurs traits de flammes colorées. Le fleuve suit, sur une longueur de vingt milles, la ligne de montagnes bleues qui le limite à l'Occident. Puis il tourne, et on ne le voit plus. Vingt milles encore, et je sais qu'il va côtoyer, dans sa liberté sereine, le tumulte, le bruit, les fièvres de New-York.

Là vivent des millions de créatures humaines, dans le heurt incessant, la bousculade de leurs âmes. Au milieu d'eux, des centaines aux yeux vifs et à l'esprit âpre, se disputent, comme des chiens un os, les trouvailles de la pensée ou de l'expression ; et ils se figurent que l'agitation créée autour de leur ronron ou de leurs grognements, de leurs coups de griffe ou de leurs cajoleries résume toute l'activité intellectuelle du pays.

Ils n'ont pas absolument tort. New-York est la Bourse de notre production nationale. Il est d'autres centres d'échange où le cours des œuvres s'établit ; mais New-York tient la tête. Si l'on observe la cohue des petits cénacles, le concert discordant des voix qui acclament ou qui dénigrent, les parades, au milieu des artistes ou écrivains de profession, de ceux qui s'intitulent oracles ou guides, et qui sont pour la plupart remplis de vent et couverts du vernis de la mode ; si l'on note cette hiérarchie de prophètes et de génies, cette séquelle de lettrés, de critiques et de chefs d'école, on est bien obligé de reconnaître là les sons et les odeurs d'une capitale de la culture, d'une métropole, d'un organisme aux nerfs surexcités comme furent,

à n'en pas douter, Jérusalem, Athènes, Alexandrie et Rome, comme sont de nos jours Paris et Berlin.

Il convient d'ajouter New-York à cette liste. Nous sommes mûrs. Voici bien tout l'appareil d'un peuple qui, grâce à quelques esprits de choix, dit quels sont et sa vie et son rêve ; voici les revues et les places publiques, le commérage des salons et des journaux, le défilé des « grands hommes » de la saison, et la horde d'écrivassiers, de gâcheurs, de maraudeurs, prostituées et vivandières de la littérature, qu'une ironique loi des Muses oblige à s'assembler en des maisons closes.... Ils sont dix mille contre un véritable artiste, un créateur-né.... Tel est le bon plaisir des Muses : acceptons-les tous avec humilité, puisqu'aussi bien (au taux prescrit) il est quelques purs dans leurs rangs.

Si le tourbillon de ce marché est ce qui intéresse, tant de choses s'y produisent en une semaine, que le journaliste consciencieux est tenu de fournir une chronique quotidienne. Mais dans le domaine tranquille et serein où poussent lentement les fleurs de l'esprit qui ne se doivent pas flétrir, il n'arrive presque rien dans l'année. Chaque fleur est le fait organique d'une intime et riche croissance : il se peut qu'elle résume tout une vie, il se peut qu'elle soit la formule dernière où aboutit l'effort d'une génération. Deux ou trois dans l'année font une saison fructueuse, une saison favorable aux récoltes. Telle est aujourd'hui notre histoire. La jeune Amérique, au sortir d'un long hiver protecteur, se dresse au seuil de son printemps.

Nous sommes si habitués à nos bâtisses hâtives et tapageuses qu'il faut pardonner à la frénésie de ces hérauts proclamant un chef-d'œuvre inconnu toutes les semaines. Le printemps donne la fièvre à nos critiques. Les vocables « littérature », « significatif », « de premier ordre » sont chez nous de si fraîche date, qu'ils aiment à en user. Mais où leur attitude romantique est néfaste, c'est lorsqu'elle ferme leurs yeux à des œuvres provinciales d'un intérêt plus profond, s'il est moins apparent. Je prends le roman de Sinclair Lewis *La Grand'Rue*, qui vient de paraître. Qu'il ait été écrit et lu, est un signe des temps. Lequel de nos critiques criant au « chef-d'œuvre » s'est arrêté pour noter le fait ?

J'ignore si l'écho des clameurs louangeuses est allé jusqu'à

Paris. M. Lewis est un jeune écrivain d'une belle intelligence et d'un grand cœur. Poussé par le besoin, il écrivit, pendant plusieurs années, des nouvelles étincelantes et éphémères pour les revues les plus cotées. Sans lui apporter richesse ni gloire, ces écrits le remplissaient d'une honte toujours grandissante. Il y a un an, n'y tenant plus, il « envoya tout promener ». Ainsi qu'il le disait à un ami : « Voici assez longtemps que je me prostitue. Je vais enfin écrire *pour moi*. Et je me fiche un peu que le livre se vende ou non !... » Et le livre s'est vendu par centaines de mille ; et la fortune de M. Lewis est faite : tout cela parce qu'il s'est insurgé soudain contre la commercialisation de son talent, imposée par un monde vénal. Dans un esprit de pureté, voici que M. Lewis écrit un bon livre : il en est payé de retour comme il ne le fut jamais par de méchantes nouvelles. Dans un esprit nouveau de haine à l'égard de l'Amérique, il expose et il met à nu la vie de ses compatriotes : il devient l'idole de la saison !

Assurément, la farce est plaisante et mérite d'être signalée. Le livre lui-même se distingue par la fidélité du détail, par une entière soumission à la vérité des personnages qui sont représentés. C'est par dizaines de mille que les villes américaines ont leur « Grand'Rue ». L'eau-forte de M. Lewis est l'ouvrage d'un révolté. C'est une Emma Bovary de chez nous, froide, doctrinaire et prude, qui en est l'héroïne. Dans la fadeur uniforme, la laideur satisfaite de sa province, elle périt. Mais l'Américaine ne prend pas d'amants, elle réforme sa ville. Devant l'échec, elle n'a pas recours au poison, elle tombe dans un état de résignation vague et stérile. Si le livre a une valeur artistique, on sent que l'auteur n'y est pour rien. M. Lewis prend au sérieux l'écœurement de l'héroïne ; or, si elle nous émeut c'est parce qu'elle n'en sait pas plus que la ville dont elle entreprend la réforme, et parce que son idéal de « culture » est tout aussi absurde que celui de son mari ou de l'épicier. M. Lewis soigne avec un soin scrupuleux et jaloux ses personnages de premier plan : du moins il les croit tels. Et il se trouve que l'ouvrage, pris dans son ensemble, n'est qu'un fond de tableau très dense et très poussé d'où ne se détache aucune silhouette. Car l'absence de plans, le manque de *personnalité*, sont bien américains ; sans s'en rendre compte M. Lewis a noté

là ce qui est peut-être notre trait dominant. Le romancier américain qui veut, à tout prix, être psychologue, étudier des *caractères*, qu'il le croie ou non, imite l'Europe et se condamne à l'échec.

Voici donc *La Grand'Rue*, œuvre de protestation amère, qui est couronnée de ce succès réservé, au dire des sages connaisseurs, aux seuls marchands de saccharine, aux habiles qui flattent le contentement béat de l'Amérique. La faveur des sycophantes sans imagination décline. Si, d'une part, notre population croissante semble assurer à ces produits une vente encore fort passable, d'autre part, depuis quelques années, il s'est constitué un public qui déteste les bonbons littéraires de fabrique douteuse, qui n'en veut plus, et qui goûterait, sous forme de comédie ou de satire, l'âpreté d'une critique modérée. Ce public était sans pâture. Quand paraît *La Grand'Rue*, il s'y jette, affamé, vorace, enfin doué de langage. L'édifice longtemps chancelant de l'infantilisme du pionnier s'écroule avec fracas, et une structure nouvelle apparaît : c'est un goût pour les astringents, pour une révision du passé, qui secoue. C'est un goût qui n'est plus celui de l'enfance, mais celui de la puberté.

Je parcours les volumineux catalogues des « romans de la saison », et un seul retient encore mon attention ; c'est *Souris aveugles*, d'un romancier inconnu, M. C. Kay Scott qui, avec cet ouvrage, se place tout de suite au premier rang. Voici enfin la Grande Comédie en possession de la scène américaine. Deux romanciers s'y étaient essayés déjà : William Dean Howells et Henry James. Mais celui-ci, qui l'avait cherchée dans les mouvements d'une sensibilité maladive et repliée sur elle-même, était tombé dans une sorte de mélodrame de l'occultisme, parce que l'émotion, la sympathie, lui faisaient totalement défaut. Quant à Howells, ses compositions éphémères reposaient sur le frêle tissu de la convention bostonienne, qu'elles auraient dû percer à jour, illuminer, puis détruire. Ces deux « classiques » sont de mauvais écrivains dont nous pouvons nous passer aujourd'hui sans que notre amour-propre en souffre... car, voici que nous avons mieux. Nous nous passerions aussi bien de leur principale héritière, Mme Edith Wharton, qui a la vision de James, associée à un sentiment du drame spirituel à la Bernstein.

La matière choisie par M. Scott est la petite ville. Son dessin

est d'un trait aussi ferme et aussi intellectuel que les compositions de M. André Gide, et ce n'est pas là un mince triomphe. Avec un sens très sûr du comique, M. Scott traite un sujet conventionnel ; il dépeint la démoralisation d'un foyer où la jeune femme a reçu sa mère en visite. Il suit avec une précision froide et distante, qui est plus latine qu'anglo-saxonne, les facteurs qu'il a mis en œuvre. A vrai dire, sa bellemère fait penser à des créations, plus riches sans doute, mais non pas plus justes, de la comédie française : Harpagon et Tartuffe. M. Scott n'élève pas la voix. Il n'a pas recours à une crise toute extérieure. A la façon du compositeur qui agence les voix d'une fugue, il tient la bride à tous ses personnages jusqu'à la catastrophe finale. Il a écrit un livre remarquable. Et il y a prouvé que nos provinces sont enfin assez mûres pour donner naissance au virus d'un art raffiné, lentement destructeur. La *Grand'Rue*, c'est l'assaut d'un esprit romantique et blessé ; il y a du lyrisme dans cette charge contre la grossièreté de l'informe masse américaine. *Souris aveugles*, avec moins d'ampleur, s'enfonce beaucoup plus avant dans cette masse, et en tire les formes d'une pure comédie, par le seul effort créateur d'un esprit qui est blessé mais qui fonctionne juste. L'art de M. Lewis est inconscient ; il est en passant, et par surcroît. M. Scott veut être artiste ; mais l'attaque va de soi quand un homme a l'intelligence et la sensibilité.

Les « catalogues » marquent toutefois un progrès. Le savoir-faire vient à nos romanciers et à nos poètes. Il est certain que l'Angleterre, au cours de la génération précédente, a eu vingt romanciers contre un des nôtres, qui savaient leur métier. Il est non moins certain que, dans le chaos actuel de forces mal disciplinées, l'Amérique fait preuve d'une plus grande originalité. Or, pourquoi cet effort créateur n'aboutirait-il pas enfin à un style, s'il est bien vrai que le style, l'art d'écrire, doive se substituer à notre façon actuelle de suivre notre humeur et notre penchant ? La bataille, toutefois, est à peine livrée. Si le *Belphégor* de Julien Benda n'était pas écrit d'un point de vue si strictement français, je voudrais qu'il se répandît parmi nos soi-disant artistes. Car le mythe est encore tenace parmi nous qu'en matière d'art, la science exclut l'excellence. La formule pseudo-bergsonienne est celle-ci : « Un homme qui sait peindre,

ne saurait être artiste. Mais celui qui ne connaît pas l'orthographe, et qui n'a rien lu de plus ancien que Wells, celui-là a quelque chance d'être un Dostoïewski. » Cette illusion ne s'explique pas seulement par l'encouragement qu'elle reçoit de la doctrine bergsonienne. Whitman, Thoreau, Emerson, Poe, tous les pères de notre littérature, avaient été des hommes d'une large culture, soucieux de discipliner leur expression, mais leur exemple restait sans vertu devant les fallacieuses raisons tirées d'une révolte générale contre ce que la convention avait de mort et de funeste. Quand Courbet et Cézanne entraient en lutte avec le faux académisme, ils s'appuyaient sur une tradition vivante de l'art français. Quand Wagner et Nietzsche s'insurgeaient contre la routine des petites cours allemandes, ils puisaient leur nourriture dans une tradition vitale. Ainsi fit Arnold Schoenberg à son tour, quand il se révolta contre le wagnérisme. Mais quand nous autres Américains, nous nous révoltons contre les dogmes odieux de nos écoles et de nos universités, nous n'avons aucune tradition vivante à reprendre. D'une proposition erronée, nous concluons donc que toute tradition est mauvaise ; et que, le cri de guerre en faveur de la technique étant poussé par des écoles défuntes, toute technique aboutit par force à un art défunt.

Le dadaïsme en France est le fait d'hommes nourris aux disciplines anciennes. Si différente que soit la doctrine d'un dadaïste intelligent et celle d'un André Gide, sur les qualités intellectuelles d'un style digne de ce nom, les deux hommes tombent d'accord. Mais la tradition même, chez nous, s'est réfugiée parmi des barbares ; et la moisson que l'œuvre de Whitman, de Hawthorne, d'Emerson et de Poe devait faire entrer dans nos greniers, est perdue. Dans un monde incohérent et sans racines, on les a pris pour des précurseurs d'incohérence.

Nos conservateurs manquent d'atmosphère ; ils ne vivent pas dans leur époque, c'est pourquoi ils ne sont pas mieux préparés à commenter l'art du passé qu'à pronostiquer celui de l'avenir. Nos révolutionnaires, ceux qui clament au nom de la liberté, parce qu'ils ignorent ce qu'est une saine tradition, tombent tous dans l'imitation servile d'une forme européenne, qu'elle soit du reste nouvelle ou périmée. Cet état de choses ne laisse pas

d'être bouffon. Si nos conservateurs répètent Tennyson, Dickens, ou Anacréon, nos radicaux en font autant de Wells ou de Bennett, et nos dadaïstes, à travers quelque écrivain anglais plus accessible, copient Flaubert, Schnitzler, Rimbaud ou Verlaine. Cette loi, à savoir que l'art est pareil à une plante qui se nourrit et croît, leur échappe à tous également. Si bien qu'au lieu d'une alimentation convenable qui se transforme en leurs propres tissus, ils ingurgitent au hasard et se détruisent eux-mêmes. L'Amérique est pleine aujourd'hui de créateurs dyonisiaques lesquels, au moyen d'un stupéfiant appareil à technique multiple, débitent à un public blasé de mornes et fades répliques de ce que l'Europe a produit au XIXe siècle.

Que pareilles denrées encombrent les marchés où s'approvisionne un public en mal d'émotions, passe encore. Mais que notre critique suive tous les vents de la mode, est plus grave. Quand l'artiste ignorant reste inférieur à la sculpture des Mayas ou à la céramique péruvienne, il a du moins l'excuse d'obéir à une vague inspiration lyrique : au lieu qu'un critique ignorant obéit à sa seule bêtise. Certes nous ne manquons pas, à l'heure actuelle, de critiques, en même temps hommes de goût. Combien sont munis de l'arme à deux tranchants nécessaire à leur fonction, je veux dire de la connaissance du milieu, et du courage de parler ? Combien, parmi ceux-là même qui mesurent la distance de l'œuvre de beauté à ces monstrueuses fumées, à ces flatteuses élucubrations de la mode et d'une fantaisie passagère, seraient prêts à encourir les huées et les risques d'une querelle ? La controverse, jeu cher aux critiques des pays européens, est pour ainsi dire inconnue aux Etats-Unis où celui qui *sait* a bien trop peur pour *parler*.

Nos journalistes, en tous cas, ignorent ces scrupules, et montrent la belle assurance de la plus complète ineptie. Et ce sont eux, des ignares sans culture, qui régentent l'opinion à New-York. Les dernières années m'ont instruit de ce qui est, sans doute, une vérité vieille comme le monde, mais qui était pour moi d'une amère nouveauté : les plus intelligents ne sont pas toujours ceux qui mettent le plus de zèle à défendre ou à exposer leurs convictions, et les meilleurs esprits sont souvent les plus veules et les moins généreux. Oh ! l'on n'achète pas notre critique comme celle d'Europe ! Mais la question se pose

de savoir ce qui est le plus préjudiciable à la cause de l'esprit : une critique pourrie, encore qu'éclairée, ou une honnêteté farouche, qui n'a rien d'ingénu.

Pour revenir à mon sujet, je dois dire que cette ignorance bavarde et dogmatique accompagne l'avènement de l'Amérique à un état nouveau, celui de la culture. L'art naît spontanément dans une société qui a pris conscience et possession d'elle-même ; pour qu'il s'épanouisse, il faut un sol à la fois riche et bien travaillé. (Ainsi des milieux sociaux d'une unité aussi puissante que l'Amérique des Indiens à la belle époque, l'Egypte et la Judée anciennes, Athènes, l'Inde où tout s'enchaîne si rigoureusement, l'Eglise médiévale, et la France moderne.) Le génie a besoin d'une discipline, c'est-à-dire qu'il a besoin d'être sans cesse confronté avec ce que l'artiste apprend de la vie par les mœurs, la religion, l'histoire, et sous la pression de l'esprit social et critique. Le premier homme n'était pas artiste ; l'énergie humaine s'affirme seulement au contact d'autres énergies. Mais aujourd'hui qu'il y a en Amérique autant de génie en puissance qu'au printemps de fleurettes sous bois, je voudrais que nous ayons pour nous conduire un chef plus inspiré, une règle, une norme plus intelligente. J'aspire après un homme dont la stature égale celle de Lessing ou de Brandès... afin que nous marchions vers une naissance, soutenus par la sagesse et par la force.

(Mais j'encombre de mes opinions ce qui devrait rester une pure chronique, un relevé des naissances. C'est un trait de plus qui s'ajoute à mon message américain. A tout, nous préférons une opinion. L'art sous lequel n'apparaît pas une opinion ne compte pas pour nous. Le succès de Shaw en Amérique n'a pas d'autre raison : Shaw, né pour écrire des farces géniales, gâté par son puritanisme. Il aurait dû naître dans le Nébraska ; du point de vue esthétique, il diffère fort peu de M. Bryan. Et voici aujourd'hui Sinclair Lewis... *La Grand'Rue* est un merveilleux exemple de roman à thèse, tout comme les œuvres de H. G. Wells. Car Wells est un journaliste américain que le hasard fit naître à Londres.)

Je reprends toutefois mon sujet... et je dis que l'Amérique ne vient pas en aide à l'artiste créateur. De l'éloge, de l'insulte, il n'en manque pas ; mais la louange est niaise, l'opposition faiblarde et sans à propos. L'artiste ou le penseur ne peut pas

répondre aux objections qu'on lui fait, il n'en peut pas tirer un enseignement, car elles sont vulgaires et sans solidité. Pourtant il progresse. Dans notre théâtre même une personnalité vient de se révéler.

Eugène O'Neill était depuis plusieurs années le héros de nos « petits théâtres », en particulier des « Acteurs de Provincetown », lesquels jouent, dans une ruelle du quartier latin à New-York, des pièces de leur crû avec une verve et un entrain qui ne s'appuient ni sur la science dramatique ni sur un instinct très sûr. Le temps pourtant leur a donné raison puisqu'ils ont abrité O'Neill, jusqu'au jour où O'Neill les a dépassés. A la saison dernière, timidement, O'Neill a franchi l'échelon qui le séparait de Broadway : quelques matinées de son drame *Par delà l'horizon* furent bientôt suivies d'une série de représentations ; puis quand la pièce eut fait courir tout New-York, des tournées la portèrent dans la province. C'est un drame plein de lyrisme, traité comme une tragédie, brossé par grandes touches claires et lumineuses ; il est romantique par la façon, très lâche, dont l'auteur le conçoit, et par les aspirations, très vagues, du héros. Ce héros est un fermier de la Nouvelle-Angleterre, attelé à une travailleuse opiniâtre, et qui rêvasse de rivages tropicaux, de typhons sur les mers de Chine, et néglige ses terres. La critique, bien entendu, saluant dans cette pièce une tragédie, l'a comprise tout à rebours. Elle venait de découvrir Ibsen, l'an passé ; elle en conclut qu'O'Neill avait voulu écrire un drame ibsénien. Elle mesura la pièce américaine, construite dans un plan horizontal, d'après les lois de la composition scandinave, qui va droit à la catastrophe.

Cette année-ci, O'Neill nous a donné deux pièces. L'une est une idylle effrayante et fantastique, intitulée *L'Empereur Jones*. Le héros est encore un poète qui a la nostalgie des horizons lointains ; c'est un nègre d'Amérique, un employé des wagons-lits, une espèce de flibustier qui acquiert auprès de sauvages d'une île caraïbe un prestige assez mal assis. Dans une série de scènes extrêmement alertes, la pièce suit le travail rongeur que font, dans cette force impériale, les antiques terreurs et superstitions nègres.

La seconde pièce *Quelque chose d'autre*, qui n'est pas un drame rapide et serré, dit l'échec amer d'une jeune fille, née dans un

village de pêcheurs en Nouvelle-Angleterre, entourée d'hommes grossiers, et qui rêve, pour elle-même et pour son fiancé, *quelque chose d'autre.* Mais l'amoureux se trouve ne pas valoir mieux que les autres ; et elle le repousse, payant d'un célibat traversé de névrose et de désirs, le beau rêve de sa jeunesse.

C'est le thème dont O'Neill ne se lasse pas : l'aspiration, condamnée d'avance ; et il ne s'agit pas de l'aspiration après les abîmes ou les cimes comme celle d'un Faust, d'un Brand ou d'un Julien, mais après les grâces, les valeurs simples de la vie, la couleur, la musique, la foi, aussi étranges dans notre monde matériel, qu'en Europe les visions exaltées de Paracelse.

O' Neill a une imagination remarquable ; ses conceptions sont celles d'un vrai dramaturge. Mais il n'apporte aucun soin à la forme. Avec le sens du drame tel que le lui suggère la vie américaine, O'Neill ne travaille pas, n'approfondit pas le dialogue. A les lire, ses pièces sont mauvaises. Cette espèce de chaleur qui — c'est le secret de la création — se communique aux mots, est absente chez lui. Si Eugène O'Neill ne se rend pas mieux compte de la valeur de ses idées, s'il n'apprend pas à mieux apprécier la puissance qu'elles recèlent, il les gaspillera chaque année en des œuvres imparfaites.

L'acteur nègre, Charles Gilpin, celui qui a créé le rôle de l'Empereur Jones, a conquis le public par un talent vigoureux sans rien de violent. Avec Ben-Ami, qui est une importation de la scène yiddish, il est le plus beau talent que nous ayons en Amérique. Mais je n'ai pas dessein de traiter ici la question du théâtre, qui a pris indéniablement son essor depuis que j'écrivais *Notre Amérique.* C'est un article tout entier qu'il faudrait consacrer à ce sujet.

Les poètes, je les ai oubliés. Du nombre, une voix claire, que j'entends et que j'aurais dû mentionner dans mon livre. Il faut rectifier cette omission.

Voici quelques années, une jeune Australienne née à Dublin, Irlande, venait échouer à New-York et y gagnait sa vie dans le quartier de l'est, celui des fabriques et de l'exploitation ouvrière. Maintenant qu'elle en est sortie, elle raconte ses expériences dans deux volumes de poèmes, *Le Ghetto* et *Soleil Levant.* Les tableaux que nous présente Miss Lola Ridge sont inscrits, gravés dans son cerveau. Or, elle a un cerveau où le Ghetto de New-York

reste exotique. Sans doute il est réel, il l'est peut-être plus que les autres images ; il est beau, c'est encore certain. Mais l'intelligence sur laquelle il s'est imprimé n'a pas été nourrie par l'Amérique ; c'est l'intelligence du Celte, qui est d'ordre sensible, faite de subtilité, de tendresse et de rêve. La marque pourtant de l'Amérique est dans l'abîme existant entre l'esprit celtique de l'auteur et la vie juive qu'elle décrit ; et Miss Ridge ajoute ainsi au trésor, déjà si riche, de l'imagination américaine. Son apport est celui de la surprise éveillée en elle par un monde aussi étranger. C'est une équation poétique entre Celte et Juif qui est sans exemple.

La phrase lapidaire de Miss Ridge oblige la luxuriance, la passion juive, à revêtir une forme claire et dure comme le cristal. On y sent l'agonie du Juif transplanté dans son esprit et dans sa chair, mais toujours à travers l'émerveillement du poète. Elle reste une voyageuse explorant son sujet.

Au pôle opposé sont les histoires de Miss Anzia Yezierska, jeune juive Russe immigrée qui, d'un séjour plus prolongé dans le quartier ouvrier de l'est, est entrée dans le domaine de l'expression. J'en parle, non à cause de leur valeur intrinsèque qui est mince, mais à cause du contraste qu'elles présentent avec l'œuvre de Miss Ridge. Car Miss Yezierska possède ce qui fait défaut à Miss Ridge. Son livre *Cœurs affamés* nous la montre chez elle dans le Ghetto natal, séjour des lamentations et des plaintes, des désirs vagues mais effrénés. Il manque d'ampleur, il est lourd, il a la crudité de rythme et de couleur qui est celle du subconscient. N'importe ; une richesse s'y révèle qui est une promesse.

Dans les peintures de Miss Ridge, tout objectives qu'elles soient, on sent trop l'éloignement esthétique et spirituel de l'auteur. A celles de Miss Yezierska, il manque ce qui assure à l'art la durée : un dessin qui recouvre des images par trop cérébrales. Notre pays ne nous a pas encore donné le poète qui joindrait à la faculté créatrice de Miss Ridge la sympathie que Miss Yezierska éprouve pour son triste sujet. Alors seulement les Israëls turbulents, les Italies, les Russies, les Syries et les Balkans de New-York, auront trouvé — avant de disparaître — leur place définitive dans le monde immortel des ouvrages de l'esprit...

(*Traduit par* Mlle H. BOUSSINESQ) WALDO FRANK

*
* *

LA PENSÉE DE NICOLAS MACHIAVEL, par *François Franzoni* (Payot).

Ce n'est pas seulement une joie intellectuelle que de suivre le jeu d'idées d'un Machiavel, c'est encore s'évader de toutes les conceptions actuelles issues du matérialisme historique, et qui écrasent de leur masse tout ce qui est individuel. Il est réconfortant de se voir démontrer par la théorie et par l'exemple la capacité de l'homme à diriger ou à forcer l'événement par sa seule *virtù*, judicieusement appliquée.

Ajoutons qu'il n'y a pas de guide meilleur à travers l'antiquité. Machiavel est le seul à avoir placé les hommes et les choses de l'antiquité sur le plan du quotidien et à avoir rendu apparente l'allée et venue de la navette qui de ce quotidien réussit à tisser de la grande histoire.

M. Franzoni a groupé en chapitres, à côté des morceaux les plus célèbres de Machiavel, un ensemble de paragraphes et de phrases qui contiennent l'essentiel de sa pensée. La traduction de M. Franzoni, légèrement, mais non pas désagréablement, archaïsante, est en général exacte et solide. Ce n'est pas ici le lieu de chicaner sur quelques discutables interprétations de détails ou sur l'escamotage de quelques difficultés. Le texte italien qui est en bas de page est aussi correctement reproduit qu'il pouvait l'être en France : il convient d'excuser les quelques coquilles qui le déparent.

Tel quel ce travail est, non seulement utile, mais fort remarquable. Regrettons pourtant qu'un des chapitres n'ait pas été consacré à la *Virtù*, et que tout le *Portrait des Choses de France* ne figure pas dans ce choix. Une scène entière de la *Mandragore* eût complété heureusement la figure de Machiavel.

BENJAMIN CRÉMIEUX

*
* *

LES REVUES

LA TECHNIQUE DU VIEUX-COLOMBIER

Louis Jouvet remarque dans la REVUE RHÉNANE (juillet) que la « technique » du Vieux Colombier a consisté à n'en pas avoir :

Quand Copeau est venu au Théâtre, il était un homme neuf, un novice, et par là un homme nouveau : c'est à cette circonstance, négligeable en apparence, que le Vieux-Colombier doit aujourd'hui sa vigueur et son espoir, et qu'il devra plus tard une véritable technique, laquelle ne sera pas l'inconsistant résultat d'une foudroyante idée nouvelle ou l'impossible rêve d'une longue macération esthétique, mais la somme, le résidu et l'extrait d'un travail constant dans le même sens et le même esprit, travail contrôlé par la réalisation elle-même.

... La nouveauté ici consiste à n'en pas avoir. Et Copeau n'est venu au Théâtre qu'avec la passion profonde du Théâtre même, de ce qu'il appelle l'affaire, la chose dramatique, avec, dans l'esprit, « *la pure configuration du chef-d'œuvre dramatique.* » Armé d'une vision dramatique aiguë, exclusive, personnelle, en dehors de toute contingence, au-delà de toutes les peintures et par-dessus toutes les architectures, en ignorance de la moindre machinerie, sans aucune théorie, sans la moindre « idée » et sans avoir la plus petite intention, il est entré au Théâtre dans l'absolu du Théâtre même. Et ceci est tellement vrai que Copeau ne peut pas s'exprimer « techniquement », qu'il lui est impossible de matérialiser lui-même son inspiration, de concrétiser son émotion, et que la réalisation doit naître sous ses yeux afin qu'il contrôle par lui-même l'identité de cette émotion et de cette inspiration.

La technique du Vieux-Colombier ne peut pas s'écrire ou se décrire comme une invention ou un procédé ; mais on en connaît la formule : *c'est la somme, le produit, l'expression de ce que j'appellerai les incompatibilités techniques et les besoins dramatiques de Copeau.*

*
* *

SIGNAUX [1]

Aventures a failli être le titre de la revue ; il méritait de l'être : « Le goût de l'aventure, écrit Franz Hellens, n'est pas un fait permanent dans les lettres françaises. La pléïade l'a ignoré, parce qu'il n'y a pas d'aventure en arrière ; les classiques l'ont méconnu, crainte de déchoir. Les romantiques pensèrent le trouver au clair de lune ; c'était encore une erreur d'éclairage. »

SIGNAUX annonce donc un romantisme dont l'éclairage est rectifié, et l'information précise. Quelques noms sont aussi clairs : André Salmon, Max Jacob, Pierre Mac Orlan, Paul

1. 6, rue Joseph Bara, Paris ; et 1385, chaussée de Waterloo, Uccle-Bruxelles.

Morand, français, et, belges, André de Ridder, P. G. van Hecke, Franz Hellens qui écrit cette « Note prise d'une lucarne » :

COMME LE MAL SORT DU BIEN

Comme la chèvre donne son lait, la vigne son raisin. L'une grimpe à la montagne, l'autre escalade les murs. Toutes deux flexibles, rebelles et maniables. Elles ont fléchi sous l'accablant effort du bouc et du soleil. Les grappes pendent et se gonflent comme des mamelles. Le lait et le jus frais inondent les tables. Mais quelque part, au fond des caves, de noirs ferments se sont levés du lait pressé et du raisin foulé. La douce et saine fraîcheur n'a duré qu'un moment ; l'aigre chaleur et la mordante moisissure augmentent et se propagent dans le flacon, le moule, au cœur de l'homme, tandis que sautent les chèvres sur la montagne et que les vignes couvent de nouveaux ressorts dans leurs bourgeons feutrés.

Voici, d'André Salmon, qui donna déjà à SIGNAUX l'excellent *Marché libre*, quelques souvenirs sur Alfred Jarry « ou le Père Ubu en liberté » :

Alfred Jarry qui, en un âge si tendre, inventa *Monsieuye Ubu* mourut des excès du sinistre personnage. C'est proprement le méchant Père Ubu qui tua le charmant Alfred Jarry. Alfred Jarry, candide mystificateur, mourut d'avoir obstinément adapté au naturel le rôle du moderne croquemitaine, capitaine des Dragons de la Vistule, Roi de Pologne et d'Aragon.

Chez Jarry :

L'attraction sensationnelle du lieu c'était la bibliothèque. Soit une pyramide de bouquins et de brochures s'élevant jusqu'au plafond, à vrai dire si bas que seul Jarry, très court de jambe, pouvait en cet étrange logis se tenir debout sans devoir plier les épaules.

La dextre étendue vers le tumulus bibliographique, le Père Ubu proféra :

— Il y a là des écrits ! (il parodiait le titre du premier livre de Paul Fort), derrière ces écrits une porte, derrière cette porte une chambre. Du moins il y eut, Nous a-t-on assuré, une chambre. Nous n'en avons jamais rien connu, Nous craignons singulièrement qu'elle soit perdue et, sachant Nous contenter de l'ici-présent capharnaüm, Nous repoussons de toute la force de Notre caractère tout espoir de déménager.

..... Jarry nous demanda de lui donner, en toute franchise, notre opinion sur son portrait grandeur nature, chef-d'œuvre du douanier Rousseau.

Nous ne vîmes qu'un fond de draperies, à la manière de Stevens,

mais exécuté avec plus d'attendrissante naïveté et, sur son perchoir, le z-hibou favori, oiseau qui, je le répète, était en porcelaine.

De Jarry l'on ne distinguait que la silhouette, mais découpée dans la toile vide au milieu de quoi, on s'en doutera, elle laissait un vide singulier.

Le Père Ubu ne consentit point à avouer qu'il avait mutilé le tableau de Rousseau parce que l'obsession de sa propre image lui chatouillait désagréablement les nerfs. Il préféra conter que, redoutant d'être percé d'un coup de parapluie par un maladroit, il s'était découpé avec soin et proprement roulé dans le «tiroir unique et central de notre Bureau de Colbert en bois blanc. »

Pourtant avec quelle minutie le Douanier, ce vieil innocent de génie, avait-il pas exécuté le portrait de l'écrivain ! Guillaume Apollinaire a conté comment Rousseau qui ne demanda au Père Ubu qu'une séance employa celle-ci à prendre, à la façon d'un maître-tailleur, mesure de son modèle. A peine le vint-il revoir avant de donner au visage la touche définitive.

La manière de Rousseau différait-elle beaucoup de celle du hors-concours Gustave Courtois, pour qui Rousseau professait une grande admiration et qui, prié à déjeuner pour le samedi d'une prochaine semaine, répondait :

— Samedi ? Impossible ! J'achève un portrait et c'est samedi que je mets l'expression.

Signaux qui a publié, dans ses quatre premiers numéros, l'*Etude romanesque* de Max Jacob, des poèmes de Paul Morand, Georges Gabory et Melot du Dy, une curieuse analyse de *la poésie russe*, a eu la faiblesse de fonder un prix littéraire.

*
* *

L'ART DÉCORATIF, ET L'ART

Roger Allard écrit dans la Revue Universelle (1er Août), à propos de l'exposition Fragonard :

Quelque soin qu'aient pris les mauvais bergers de l'esthétique d'égarer le goût français dans les terrains vagues d'un art sans patrie et jusqu'aux confins de la barbarie, on a vu les meilleurs de nos jeunes artistes interroger l'œuvre des maîtres de chez nous avec une passion parfois trop inquiète, ou quelque excès didactique, ou quelque parti pris d'interprétations opportunistes, mais en définitive avec le sentiment très net de cette vérité méconnue, enfin retrouvée, que c'est en cultivant les particularités de son génie propre qu'un homme se rend utile à ses semblables, qu'une nation enrichit et ennoblit l'humanité. Sans doute, il existe

encore des esprits attardés, et qui se croient avancés, pour qui le problème esthétique capital est de doter la France d'un *art décoratif* qui, paraît-il, lui fait défaut, et qui serait florissant en d'autres pays ; il existe encore des professeurs de dessin, des conseillers municipaux et des chroniqueurs d'art qui croient que nous devons sans plus tarder rivaliser avec les architectes américains ou les tapissiers munichois. Une grande exposition d'art décoratif projetée devait combler leurs vœux : elle paraît remise aux calendes grecques. Il y aura bien une exposition d'art décoratif moderne, mais c'est à Munich ; il est permis de penser que c'est fort bien ainsi.

On commence à se rendre compte que pour qu'il existe un *art appliqué*, et pour que ses applications soient heureuses, il n'est pas mauvais de commencer par restaurer « l'art » tout court. Il ne s'agit pas de traiter les artistes décorateurs en parents pauvres et pas davantage de faire fi des avantages économiques que leurs travaux peuvent valoir à notre pays, il importe tout simplement de se persuader que cette activité est secondaire, par définition même, et qu'elle ne s'exercera avec honneur et profit que si les peintres et les sculpteurs, dans une zone plus proche des courants intellectuels de l'époque, créent des œuvres riches d'influence et de rayonnement.

AVIS : Pour éviter des confusions toujours possibles, nous croyons devoir informer nos lecteurs que c'est M. Maurice Martin du Gard et non M. Roger Martin du Gard, notre collaborateur, qui vient de prendre la direction des ECRITS NOUVEAUX.

* * *

MEMENTO

REVUE BLEUE (20 août) : *Les Jardins sauvages*, par Henri Pourrat.

LE CORRESPONDANT (10 août) : *Les romanciers américains contemporains* : I. *Stewart Edward White*, par Marc Hélys.

GRANDE REVUE (juillet) : *Histoire technique et sociale de l'imprimerie*, par Georges Renard.

REVUE HEBDOMADAIRE (6 août) : *Les Trois impostures*, par P. J. Toulet ; (13 août) : *Stendhal et la musique*, par Henry Prunières ; *Nouvelles notes d'un dilettante*, par Stendhal.

LE NOUVELLISTE DE RENNES (18 juillet) : Un intéressant article de J. Gahier sur *Le côté de Guermantes*, par Marcel Proust.

OPINION (13 août) : *Petites questions de goût*, par Albert Thibaudet.

LA RENAISSANCE (13 août) : *Les cahiers de Mécislas Golberg*, par Gaston Picard ; *Voyage en Bolchévie avec Madame Hippius*, par Denis Roche.

DER NEUE MERKUR (juillet) : *Extraits du journal*, d'Anton Tchekhov.

DIE NEUE RUNDSCHAU (août) : *La mort de Moïse*, légende, par Rudolf Kayser.

POLITIKEN : *Chronique sur Marcel Proust*, par Charles Rimestad.

LE GÉRANT : GASTON GALLIMARD.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART.

★

LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie

21, RUE HAUTEFEUILLE, PARIS VIe

Collection "LES MAITRES DU LIVRE" MAURICE MAETERLINCK

Le Trésor des Humbles

Frontispice et ornements gravés sur bois par P. BAUDIER

Tirage limité à 1840 ex. dont 45 sur grand vélin de Rives.. .. .. **44** fr.
45 sur vélin bleu pervenche .. .. **33** fr.
1750 sur vélin de Rives teinté **27.50**

VOLTAIRE

CANDIDE

Un volume in-32, illustré de 36 compositions dessinées et gravées sur bois par GÉRARD COCHET.
Sur vélin bouffant **7.50**
Il a été tiré 300 ex. sur papier de Japon impérial mince.. .. .. **44** fr.
et 500 ex. sur vélin pur fil Lafuma.. .. .. **22** fr.

JEAN TEDESCO

Le Vigneron dans la Cuve

1 vol. in-16.. .. .. **6** fr.

DOCTEUR ALBERT NAST

La Migraine

SON TRAITEMENT : LA PEPTONOTHÉRAPIE PRÉPRANDIALE

Un vol. in-8 .. .. **6** fr.
Cet ouvrage est l'un des premiers donnant un traitement rationnel de la migraine. Le texte, clair et précis, est accessible à tous.

Collection "LES GRANDS HOMMES DE LA GUERRE" publiée sous le patronage du Comité "FRANCE AMÉRIQUE"

HENRY BORDEAUX
de l'Académie française

11e Mille — 11e Mille

FAYOLLE

Un vol. in-16, orné d'un portrait par QUINT.. .. .. **3.50**

JEAN PELLERIN

La Jeune Fille aux Pinceaux

Un vol. in-16 .. .. **3** fr.
Joli roman de la vie Montmartroise, écrit avec un rare souci de style et d'observation.

EDITIONS DV MERCVRE DE FRANCE

RUE DE CONDÉ, 26, PARIS, 6e

Œuvres de Frédéric Nietzsche

Pages Choisies, publiées par Henri Albert, avec une préface. Portrait de Frédéric Nietzsche gravé sur bois par Julien Tinayre. Vol. in-18 7

L'Origine de la Tragédie, ou *Hellénisme et Pessimisme,* traduit par Jean Marnold et Jacques Morland. Vol. in-18 .. .. 6.50

Humain, trop Humain, (1re partie, tome I), traduit par A.-M. Desrousseaux. Volume in-16.. .. .. 6.50

Humain, trop Humain, (1re partie, tome II), traduit par A.-M. Desrousseaux. Volume in-16 .. .. 6.50

Le Voyageur et son Ombre, *Opinions et sentences mêlées (Humain, trop Humain,* IIe partie), traduit par Henri Albert. Volume in-18.. .. .. 6.50

Aurore, *(Réflexions sur les préjugés moraux),* traduit par Henri Albert. Volume in-18 .. .. 6.50

Le Gai savoir *(La Gaya Scienza),* traduit par Henri Albert. Volume in-18 .. .. 7.50

Ainsi parlait Zarathoustra, traduit par Henri Albert. Fort volume in-18 10

Par delà le Bien et le Mal, *Prélude d'une Philosophie de l'avenir,* traduit par Henri Albert. Volume in-18 .. .. 6.50

La Généalogie de la Morale, traduit par Henri Albert. Volume in-18 .. .. 6.50

Le Crépuscule des Idoles, Le Cas de Wagner, Nietzsche contre Wagner, L'Antéchrist, traduits par Henri Albert. Volume in-18 .. .. 6.50

La Volonté de Puissance, *Essai d'une Transmutation de toutes les valeurs,* traduit par Henri Albert. 2 vol. in-18 13

Considérations inactuelles *(David Strauss. De l'utilité et des inconvénients des études historiques),* traduit par Henri Albert. Volume in-18 .. .. 6.50

Ecce Homo, suivi des Poésies, traduit par Henri Albert. Volume in-18 7

Le Cas Wagner, suivi de Nietzsche contre Wagner. Traduit par Henri Albert. Volume in-18 .. .. 1.50

BIBLIOTHÈQUE CHOISIE

Collection sur beau papier (0,20×0,135)

ŒUVRES DE FRANCIS JAMMES

I. **De l'Angelus de l'Aube à l'Angelus du Soir. Souvenirs d'enfance. La Naissance du Poète. Un Jour. La Mort du Poète. La Jeune Fille nue. Le Poète et l'Oiseau, etc.** 15 »

MAURICE MAETERLINCK

I. **Le Trésor des Humbles** .. .. 12 »
II. **La Sagesse et la Destinée** .. .. 12 »

ŒUVRES DE HENRI DE RÉGNIER

de l'Académie Française

I. **Les Médailles d'Argile. La Cité des Eaux**.. .. .. 15 »
II. **La Sandale ailée. Le Miroir des Heures**.. .. .. .. 15 »

ŒUVRES DE ARTHUR RIMBAUD

Vers et Proses. Revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par Paterne Berrichon. **Poèmes retrouvés.** Préface de Paul Claudel .. .. 15 »

ŒUVRES DE ALBERT SAMAIN

I. **Au Jardin de l'Infante,** augmenté de plusieurs poèmes.. .. 12 »
II. **Le Chariot d'or. La Symphonie héroïque. Aux Flancs du Vase** .. .. 12 »
III. **Contes. Polyphème. Poèmes inachevés**.. .. .. .. 12 »

ŒUVRES DE ÉMILE VERHAEREN

I. **Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires. Les Douze Mois. Les Visages de la Vie**.. .. .. .. 12 »
II. **Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs. Les Apparus dans mes Chemins. Les Villages illusoires. Les Vignes de ma Muraille** .. .. 12 »

ÉDITIONS DV MERCVRE DE FRANCE
RUE DE CONDÉ, 26, PARIS, 6e

Œuvres de Henri de Régnier

de l'Académie Française

POÉSIE

Premiers Poèmes. Volume in-18 .. .. 6 5
Poèmes, 1887-1892. Volume in-18.. .. .. 6 5
Les Jeux rustiques et divins. Volume in-18.. 7
Les Médailles d'Argile. Volume in-18.. 7
La Cité des Eaux, poèmes. Volume in-18.. .. .. 6 5
La Sandale ailée. Volume in-18.. .. .. 6 5
Le Miroir des Heures. Volume in-18.. 7
1914-1916, *Poésies.* Volume petit in-18 (Sans majoration).. 3

ROMAN

La Canne de Jaspe. Volume in-18.. 7
La Double Maîtresse. Volume in-18.. .. .. 7 5
Les Amants singuliers. Volume in-18.. .. .. 6 5
Le Bon Plaisir. Volume in-18 .. .. 6 5
Le Mariage de Minuit. Volume in-18.. 7
Les Vacances d'un jeune homme sage. Volume in-18.. .. 6 5
Les Rencontres de M. de Bréot. Volume in-18.. .. .. 6 5
Le Passé Vivant, *roman moderne.* Volume in-18.. 7
La Peur de l'Amour. Volume in-18.. 7
Couleur du Temps. Volume in-18.. 7
La Flambée. Volume in-18.. 7
L'Amphisbène, *roman moderne.* Volume in-18.. 7
Le Plateau de Laque. Volume in-18.. .. .. 6 5
Romaine Mirmault. Volume in-18.. 7
L'Illusion héroïque de Tito Bassi. Volume in-18.. .. .. .. 6 5
Histoires incertaines. Volume in-16 .. .. 6 5
La Pécheresse, *Histoire d'amour.* Volume in-16.. 7

LITTÉRATURE

Figures et Caractères. Volume in-18.. .. .. 6 5
Sujets et Paysages. Volume in-18.. .. .. 6 5
Discours de Réception à l'Académie Française. Brochure in-18 1 5
Portraits et Souvenirs. Volume in-18.. 7
Esquisses Vénitiennes. Volume in-16.. 5

THÉATRE

Le Théâtre aux Chandelles : Les Scrupules de Sganarelle. Volume in-18 .. .. 6 5

A LA MÊME LIBRAIRIE :

JEAN DE GOURMONT

Henri de Régnier et son œuvre. (Collection *Les Hommes et les Idées*), avec un portrait et un autographe. Volume in-16.. .. .. 1 5

PETIT BULLETIN DE RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Sous ce titre seront indiqués chaque mois, dans ces feuilles, les ouvrages qui, à [illegible] titres, nous paraîtront dignes d'être signalés à l'attention des lecteurs et des biblioph[iles].

NOUVEAUTÉS

LITTÉRATURE GÉNÉRALE, ROMANS, ETC.

1. ALEX. ARNOUX. La nuit de Saint-Barnabé. 3.75
2. ANDRÉ BEAUMER. La Jeunesse de Mme de La Fayette .. .. 7 fr.
3. Mme DUSSANNE. La Comédie Française. Prix .. .. 4 fr.
4. H. DUVERNOIS. La brebis galeuse 7 fr.
5. FRANC-NOHAIN. Fables .. .. .. 7 fr.
6. DANIEL HALÉVY. Visites aux paysans du Centre .. .. 5 fr.
7. ANDRÉ HALLAYS. Madame de Sév[igné] Prix.. .. ..
8. ABEL HERMANT. Phili ou Par delà le[bien] et le mal .. ..
9. LAFAGE. Les abeilles mortes ..
10. M. ROSTAND. Le pilori .. ..
11. LÉON TOLSTOÏ. Journal intime d[e] Jeunesse .. ..

PHILOSOPHIE — SCIENCE — POLITIQUE — DOCUMENTATION

12. BOULAY DE LA MEURTHE. Histoire de la négociation du Concordat de 1801 15 fr.
13. ALBERT CLAVEILLE. Nos ports .. 6 fr.
14. CHALLAYE. Le mouvement ouvrier au Japon 2.50
15. FREND. La psychanalyse. Traduction d'Yves le Loy 4.50
16. GOYAUX. La pensée religieuse de Joseph de Maistre.. .. .. 7 fr.
17. HUISMANS. Dans les coulisses de l'[a]tion .. ..
18. LÉON PARISOT. L'Avocat Conseil. 7
19. HENRI POINCARÉ. Des fondement[s de] la géométrie. Ouvrage inédit..
20. LOUIS SOULIÉ. La Vie de Jaurès. six planches hors texte .. ..

ÉDITIONS DE BIBLIOTHÈQUE

21. ŒUVRES COMPLÈTES de GUSTAVE FLAUBERT illustrées. 12 volumes. Plus 125 aquarelles, dessins et bois. 850 exemplaires numérotés .. .. .. 360 fr.
22. HANOTAUX. Histoire de la Nation Française. Des origines préhistoriques jusqu'à nos jours. T. XII. Histoire des Lettres .. .. 46 fr.
23. LAVISSE. Histoire de France contemporaine. — Tome VII. Le déclin de l'Empire et l'Établissement de la IIIe République. Relié, 45 fr. Broché .. 30 fr.
24. CH. MAURRAS. Kiel et Tanger. Sur pur fil, 60 fr. Sur vélin teinté Nav[arre] Prix.. .. ..
25. VOLTAIRE. Candide ou l'optimisme 300 ex. num. 44 fr. De 301 à 800. [illegible]
26. EPITRES BADINES DE VOLTAIRE. 1.10[illegible] num. : 20 fr. Exemplaires de 1 [illegible] avec suite hors texte des bois sanguine et portrait de Voltaire camaïeu .. .. 5[illegible]

VOIR CI-CONTRE LE BULLETIN DE COMMANDE

PETIT BULLETIN DE RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES (SUITE)

RÉIMPRESSIONS

BERGSON L'évolution créatrice. 15 fr.

28. RIBOT. Essai sur l'imagination créatrice. Prix.. .. .. 10 fr.

ÉDITIONS DE LUXE — OUVRAGES D'ART

JULES ROMAINS. Amour couleur de Paris. Collection « Œuvres et Portraits ». .. .. 20 fr.

ANDRÉ GIDE. La tentative amoureuse. Avec neuf aquarelles de Marie Laurencin .. .. 160 fr.

31. A. SUARÈS. Poète tragique. Portrait de Prospero. Sur papier de fil Lafuma, 60 fr. Sur vieux Japon .. .. .. 300 fr.

32. CLAUDE TILLIER. Belle Plante et Cornelius. 1.000 ex. num. .. .. 55 fr.

33. PAUL VALERY. La Jeune Parque. Collection « Œuvres et Portraits » .. 20 fr.

BULLETIN DE COMMANDE

ıillez m'envoyer (1) — contre remboursement — ce mandat — chèque joint, — par le ıit de mon compte — les ouvrages indiqués dans LE PETIT BULLETIN DE RENSEIGNEMENTS LIOGRAPHIQUES sous les numéros ....

....

....

....

....

ɔM .... Signature :

ɔRESSE ....

....

(1) Rayer les indications inutiles. (11

DÉTACHER CE BULLETIN ET L'ADRESSER A LA LIBRAIRIE GALLIMARD, 15, BOULEVARD RASPAIL — PARIS-VIe

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

REVUE MENSUELLE
DE LITTÉRATURE ET DE CRITIQUE

DIRECTEUR JACQUES RIVIÈRE
SECRÉTAIRE : JEAN PAULHAN

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

ÉDITION ORDINAIRE

FRANCE : UN AN : 42 FR. — SIX MOIS : 22 FR.
ÉTRANGER : UN AN : 48 FR. — SIX MOIS : 25 FR.

ÉDITION DE LUXE

UN AN : FRANCE : 90 FR. — ÉTRANGER : 105 FR.

COMPTE CHÈQUES POSTAUX N° 16933

ldresser toute la correspondance concernant l'administration et la rédaction à M. Jacques RIVIÈRE

M. JACQUES RIVIÈRE REÇOIT LE VENDREDI
de 4 heures à 6 heures

'our être exécutées en temps utile, les demandes de changement d'adresse, ccompagnées de 1 franc, en timbres-poste ou mandat, doivent parvenir à la Revue avant le 15 du mois.

es abonnés qui désirent obtenir un reçu de leurs versements sont priés acquitter les frais de timbres en joignant au montant de leur envoi une somme de 0.50 pour la France et de 0.75 pour l'étranger.

.es ouvrages envoyés pour compte-rendu doivent être adressés impersonnellement à la Revue en double exemplaire
Les manuscrits ne sont pas retournés.

.es auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de urs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.